»
REVISTĂ A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ANUL XVI, Nn 5 - 1969

Cuprins:

Coperta I : Vitraliu de ION OROVEANU (magazinul Muzica - Bucureṭtl)
Coperta II: Mozaic de CONSTANTIN BERDILĂ (Institutul de studii economice—București)
Coperta IV: Două libelule - litografie de EUGEN POPA
Fotografii: FLORIN DRAGU, IRINA GHIDAU, NICOLAE SĂNDULESCU. LYDIA BACAL
Diapozitive în culori: MARIANA DRAGU șl NICOLAE SĂNDULESCU
Prezentare artistică.: ANAMARIA SMIGELSCHI
Prezentare tehnică; SANDA GUSTI

Lausanne

Sub auspiciile Consiliului de Stat al cantonului Vaud și ale municipalității din Lausanne, s-a inaugurat la 12 iunie a.c., în aula Muzeu/uî cantonal al artelor frumoase, a patra ediție a Bienalei internaționale de tapiserie veche și modernă din Lausanne. La această tradițională manifestare tapiseria românească este reprezentată prin șase lucrări selecționate de juriul bienalei : Esop eliberat de Geta Brătescu, Compoziție abstractă de Riti lacobi, Altar de Riti și Peter lacobi, Covorul zburător de Ana Lupas, Firul Ariadnei de Teodora Moîsescu-Stendl și Ion Stendi (în fotografie) și Măști de anul nou de Elena Pană.

în cadrul celei de a șasea ediții a Tîrgului internațional al cărții pentru copii și tineret de la Bologna» Palazzo del Podestà a adăpostit, în luna aprilie, a treia expoziție internațională a ilustratorilor. Răs-punzînd invitațiilor personale lansate de Ente autonomo per le fiere di Bologna, din țara noastră au participat la această confruntare între artiști, editori și public, ilustratorii Geta Brătescu, Ligia Macovei, Iulian Olariu, Clelia Ottone și Mihu Vulcănescu, care au prezentat, conform regulamentului, serii de ilustrații inedite. Presa italiană apreciază drept deosebit de constructiv schimbul de păreri

prilejuit de trecerea în revistă a celor mai diverse concepții și viziuni promovate în domeniul ilustrației.

CONFRUNTĂRI INTER-
NATIONALE
J
1

La 10 mai a.c. s-a Inaugurat la Viena a șaptea ediție a Expoziției Internaționale de Gravură « Europa-haus » — importantă competiție a gravorilor de pretutindeni, ale cărei trecute ediții au confirmat prin distincții de prestigiu aprecierea creației românești. La « Europahaus » — 69, gravura românească a fost reprezentată prin două serii de cîte zece lucrări, semnate de Vintila Făcăianu și, respectiv, Nîcolae Săftoiu.

Legnano — Castelanza

Organizată din inițiativa șl sub auspiciile Fundației Pagani, a cincia Expoziție internațională de sculptura în aer liber de la Legnano-Castelanza (Italia) s-a inaugurat la 18 mai a.c. la muzeul în aer liber al domnului Enzo Pagani. Arta noastră este reprezentată pentru a doua oară la această manifestare. Expun trei tineri sculptori : Ioana Kassargian (Amphion—bronz), Constantin Popovici (Calvar — metal bătut, în fotografie, și Hecate — ciment) și Silvia Radu (Cariatide — piatră).

Stuttgart

La a patra ediție a expoziției « Artizanatul artistic internațional » (Stuttgart, iunie a.c.), standul românesc a cuprins lucrări din diverse ramuri ale artelor decorative. Au expus : Costei Badea (cinci piese din ceramică, cu angobe, glazuri mate și metal), Zoe Băicoianu (cinci piese din sticlă metalizată șl colorată), Ana Lupaș (patru tapiserii din lînă și cînepă cu aplicații de metal, sticlă șl lemn), Patriciu Mateescu (cinci lucrări din gresie și porțelan) și Ioana Șetran (cinci lucrări din porțelan — în fotografie lucrarea Compoziție 7).

Răspunzînd invitației domnului Quaglino, directorul Galeriei «La Minima », pictorul Octav Grigo-rescu a deschis la cunoscutele galerii torineze (18 aprilie — 8 mai a.c.) o expoziție cu 30 de lucrări recent realizate.

Sub titlul « Prima expoziție personală a artistului român Octav Grigorescu », Giorgio Rossi relatează în « Gazzetta del Popolo » o convorbire cu pictorul nostru, subliniind faptul că, «într-un interval de numai cîțiva ani, Octav Grigorescu s-a impus atenției criticii și publicului din multe țări — Statele Unite, Japonia, Irak, Veneția, Marea Britanie, Republica Federală a Germaniei, Austria, Elveția, Italia ». Criticul Marziano Barnetti, recenzînd expoziția, sene în ziarul « La Stampa » : « Arta românului Octav Grigo-rescu este o artă de rafinată sensibilitate, apropiată în unele momente ale ei de criptografiile onirice ale lui Klee. Acest artist, de certă vocație, pentru care participarea la ultima Bienală veneți-ană a însemnat un succes, e bine cunoscut și apreciat pe plan internațional ».

Bruxelles

în a doua parte a lunii mai, Centrul Cultural din Bruxelles a găzduit expoziția de sculptura Mihai Onofrei. Printre lucrări au figurat Extaz, Fata cu cercei, Adam și Eva, Mugurii — marmură, Uimire — piatră (în fotografie), Ecoul — bronz șa.

MAGDA VISARTON

CADRAN

ARHITECTURĂ - URBANISM

Redactorul șef al bine cunoscutei reviste « The Architectural Revîew », arh. J.M. Richards, a publicat într-unul d!n recentele numere ale

revistei un articol desprei Expoziția Internaționala Osaka 1970. Comentariul pleacă de la convorbirile autorului cu celebrul arhitect japonez Kenzo Tange care a conceput arhitectura importantei întîlnlri internaționale. Din cele relatate de Kenzo Tange — spune J.M. Richards — Expo Osaka 70 tinde nu numai să egaleze, dar să și depășească realizările și succesul recunoscut al ediției de la Montreal al Expoziției Internaționale.
Șantierul expoziției s-a deschis în împrejurimile orașului Osaka, pe un teren deloc propice (cu coline acoperite de pini, bambuși, arbuști și cu holde de orez între ele), ceea ce a impus remodelarea lui pe scară întinsă. Clădirile oficiale vor (¡ aliniate de-a lungul axei principale nord-sud. în centrul așezării, o suprafață de teren netedă închide un lac artificial de forma neregulată. La sud-vestul intrării principale se va afla un parking. Drumul secundar, vest-est, unit la capătul său răsăritean cu linia expresului Meishin care leagă Osaka cu Kyoto, e dublat de un pasaj subteran. Se presupune că serviciul feroviar va duce zilnic spre expoziție 70.000 de vizitatori, iar metroul, 120.000. Capacitatea de parcare pentru vizitatorii sosiți pe șosele e de 20.000 de mașini.
în punctul cel mai sudic și cel mai ridicat totodată se va înălța un turn de 750 picioare, proiectat de Kiyonori Kikutake. La nord de intrarea principală, unde sînt construite deja o serie de clădiri mari, se va amenaja piața festivităților, un grup de teatre, galerii de artă, amfiteatre. Nu sînt uitate nici grădinile japoneze. Partea centrală a pieții festivităților va fi acoperită cu o platformă de masă plastică transparentă. Din această piață mai multe drumuri duc spectatorii în toate direcțiile, în primul rînd spre pavilioanele principale. Comunicațiile vor fi asigurate de un sistem destul de complicat de monorail.
Tot acest plan expozițional, elaborat în trei etape, a fost conceput de Kenzo Tange care lucrează cu o echipă de 13 tineri arhitecți japonezi. Asociatul său principal este Fumihiko Maki, unul din conducătorii tinerei generații de arhitecți. Construcția pe șantier o coordonează^ Yukio Tokunaga. Partea pur artistică a fost încredințată lui Taro Okamoto și sculptorului Isamu Noguchi.
Kenzo Tange a proiectat el însuși principala clădire potrivit temei centrale a expoziției — « Progres și Armonie pentru Omenire ». Interesant e faptul că — remarcă arh. Richards — Kenzo Tange a acordat deplină libertate arhitecților în ceea ce privește pavilioanele ca entități separate, fapt care va da ansamblului și, de asemenea, fiecărei părți a expoziției un pronunțat caracter dinamic.
Insula Sao Miguel tinde să devină un punct turistic de atracție datorită « colecției » celor 20 admirabile biserici baroce pe care le posedă. Dimensiunile relativ reduse ale acestor monumente, sobrietatea planurilor, aparțin de fapt unei concepții arnltecturale clasice, pe baza căreia a înflorit apoi un stil baroc de o singulară abundență a formelor, Printre construcțiile cele mal valoroase sînt.
citate biserica La Concepción din Ponta Delgada, mănăstirea franciscana din Lagoa, colegiul iezuit din Ponta Delgada, biserica Misericordia din Ribeira Grande, (După « Connaissance des arts»)
în baza acordului dintre întreprinderea buda-pestană « Hungar Hotel » și Societatea « Hilton International », se va construi la Budapesta hotelul « Budapest Hilton ». Conceput, din punctul de vedere al arhitecturii, decorației interioare, al utilajului tehnic etc., după modelul hotelurilor Societății « Hilton International », Hiltonul budapestan va fi dat în funcțiune în 1971. Va dispune de 250 de camere

și mai multe restaurante. Clădirea, situată între Bastionul Pescarilor și biserica regelui Matei Corvinul, va beneficia de o pitorească perspectivă spre orașul Istoric al Pestei și spre Dunăre.
José d'Almeida Araujo, arhitect, pictor și sculptor totodată, a proiectat amenajarea noii stațiuni Vilalara, de pe coasta portugheză Algarve. Amenajarea i-a pus autorului ei o problemă pasionantă: îmbinarea – sau împăcarea – stilului autohton aspru, dramatic cu un stil modern. în acest scop, d'Almeida Araujo a utilizat elemente arhitecturale (acoperișuri în terase, dînd senzația de ordine și calm), sculptura în piatră, pictura și, în aceeași măsură, natura înconjurătoare, integrîndu-și opera în peisaj. Vilele, apartamentele, clubul, barul, bazinul de înot au devenit, astfel, componente ale unui ansamblu arhitectural primitor. (După «The Architectural Revîew »).
Decorarea noii extensiuni a autostrade! mexicane, denumită « Drumul prieteniei », cu lucrări sculpturale de mari dimensiuni, constituie o îndrăzneață încercare de a integra arta în mediul natural ambiant, 18 sculptori din 16 țări au executat lucrări în beton pentru șoseaua care trece printr-un peisaj dezolant de rocă vulcanică. Opere abstracte, toate cele 18 sculpturi, făurite, parcă, să copleșească privitorul, capătă în acest peisaj o forță de expresie singulară, întocmai unor îndrăznețe gînduri pietrificate. Sînt citate, în primul rînd, lucrările lui Todd Williams (S.U.A.), Mohamed Melehi (Maroc), Jacques Moeschal (Belgia) – în fotografie –sau Angela Gurria (Mexic). Fragmentul de spirală al lui Clement Meadmore (Australia) – în fotografie – pare a fi un segment de « drum », o meditație, o traiectorie pornind din granitul înconjurător, din tăcerea nemișcată spre altă tăcere, mișcătoare, a cerurilor. Frag-
mentele de emisfere ale lui Kloshl Takahashi (Japonia) par uriașe clepsidre care așteaptă să fie răsturnate de scurgerea vremii. Coloanele clasice ale Helenei Escobedo (Mexic) așezate la un capăt al drumului au respirația echilibrului elen, într-o continuitate spirituală și o întoarcere spre valori recunoscute. Coloana sinuoasă a lui Herbert Bayer (S.U.A.) din plăci paralelipipedice, cu inerentele ei revelații brân-cușiene, așezată la mijlocul drumului, domină atît peisajul cît și acest « drum al prieteniei ». Cele 31 de trepte spre cer, spre mișcare și necunoscut, îndeamnă la o căutare permanentă a realizării potențialului spiritual din noi, Celelelte lucrări sînt semnate de Gonzalo Fon-seca (Uruguay), Jeop. Y. Beijon (Olanda), Willi Gutmann (Elveția), Miroslav Chlupăc (Cehoslovacia) ș.a. (După « The Architectural Revîew» și « Forum »),

COMEMORĂRI - ANIVERSĂRI

Printre acțiunile înscrise în programul anului comemorativ Rembrandt (15 iulie 1606 – 4 octombrie 1669) un important moment editorial îl constituie publicarea catalogului general al operei marelui pictor, alcătuit de profesorul Horst Gerson, Specialiștii remarcă prima surpriză pe care catalogul o procură exegeților rembrandtieni : absența din lista titlurilor de lucrări a tabloului Sfînta Familie din colecția Rijksmuseum (Amsterdam). Nu e vorba de vreo greșeală. După părerea prof. Horst Gerson, tabloul ar fi opera lui Gérard Dou, care a fost patru sau cinci ani elev al tînăruluî Rembrandt, deja celebru, la vîrsta de 22 ani.
Tot cu prilejul trlcentenarului morțil Iul Rembrandt, « Brltlih Muséum » a organizat, între
e

20 martie șl 11 mal, o expoziție de desene ale marelui pictor, expunerea urmărind în mod cronologic evoluția artei desenului în creația acestuia și în special a gravurii în acvaiorte.
Anivcrsînd centenarul nașterii Iul Matisse, Muzeul Pușkin din Moscova a organizat în luna aprilie o expoziție cu lucrări ale marelui pictor francez. Ansamblul a cuprins tablouri din cunoscutele colecții ale muzeelor Ermitaj și A.S.
Pușkin, precum și lucrări * aparținînd unor muzee și colecții din Franța. în luna septembrie expoziția va fi deschisă la Leningrad.
STELIAN ȚURLEA
ACHIZIȚII - DONAȚII
Muzeul madrilen Prado a intrat recent în posesia uneia din capodoperele artei universale, Portretul ducelui de Lerma de Rubens. Pictat în 1603, pe cînd Rubens avea 26 de ani, portretul îl înfățișează pe faimosul duce călare. Tabloul a fost vîndut în repetate rînduri, ajun-gînd, prin testament în posesia mănăstirii franciscane din Madrid, care a vrut, de asemenea, să-l vîndă, la licitație internațională, prin galeriile londoneze « Sotheby ». După lungi tratative între călugări și stat, tabloul a fost achiziționat de muzeul Prado, unde va fi expus, îndată ce operațiile de restaurare vor fi încheiate.
La Muzeul Borély din Marsilia au fost inaugurate în luna aprilie cîteva noi săli. Ele adăpostesc un important ansamblu de 300 de desene și picturi, donate orașului Marsilia de un colecționar parizian, fost ziarist și grafician. Colecția, care reunește lucrări de maeștri francezi, italieni și flamanzi — Poussin, Lebrun, Watteau, Fragonard, Greuze, Corot, Delacroix, Leonardo da Vinci, Correggio, Brueghel, Rembrandt etc., va fi expusă în permanență, sub numele « Donația Maurice și Pauline Feuillet de Borsat ».
Emigrat din Polonia în S.U.A., la începutul acestui veac, Joseph-Herman Hirschhorn a devenit între timp proprietarul celor mai mari zăcăminte de uraniu din S.U.A. și Canada și mare amator de artă, posesor al unei colecții de o remarcabilă valoare. După îndelungi ezitări el s-a decis în 1966 să doneze colecția orașului Washington. Această colecție va sta la baza unui nou muzeu numărînd nu mai puțin de 6.300 de opere de artă: 4.000 picturi în ulei și 300 în acuarelă, 2.000 sculpturi — dintre care 53 de lucrări de Henry Moore, 42 pinze de Daumier, 23 sculpturi de Giacometti, 22 lucrări de Degas, 21 de Matisse, 17 sculpturi de Rodin etc. Viitorul muzeu — a cărui construire a început de curînd, după proiectul arhitectului Gordon Bunshaft — va fi amplasat la Washington, între Capitoliu și Potomac.
MUZEE - EXPOZIȚII
secolului nostru — o demonstrație ilustrînd în-fluența pe care aceștia o pot exercita asupri străvechii arte a focului. Au fost expuse lucrări de Picasso, Joan Mirò. Léger, Jean Lurçat» Chaplj etc., ca șl o serie de prototipuri executate de diferiți pictori pentru faimoasele manufacturi de la Sèvres.
2.000 de artiști au expus în acest an la a 80-a ediție a « Salonului independenților » din Paris, după vechile reguli, fără juriu, fără criterii. fără recompense și distincții, pe principiul autoselecțîeî. în cadrul salonului a fost organizată, ca o secție autonomă, o mare retrospectivă intitulată «Anul 1910 » care a cuprins peste o sută tablouri expuse la salonul din acel an. Intenția organizatorilor a fost de a evoca climatul artistic de odinioară, efervescența care domnea în cadrul Salonului independenților, importanța pe care el a avut-o în evoluția artei moderne. De altfel, 1910 a fost și un an de triumf pentru « independenți ». la acea ediție a salonului participînd, așa

cum o dovedește și retrospectiva, Signac, Luce, Marquer, Lebasque» Manguin, Matisse, Friesz, Camoin, Laprade, Vulllard, Bonnard» Roussel. Valtat, Derain. Dufy, Vlaminck, Rouault, Seru-sier, Dunoyer de Segonzac» Lhote etc.

Muzeul din Bordeaux a organizat, în lunile aprilie-mai, prima expoziție în Franța a sculptorului italian Manzu. Expoziția a cuprins lucrări selecționate din diverse perioade de creație, printre care cîteva celebre efigii de cardinali. Un accent deosebit a fost pus pe prezentarea ciclului de sculpturi» mii puțin cunoscute, intitulat. Amanti sau Morii Amanti, O serie de 30 desene» de o deosebită finețe, și o selecție de fotografii de mari dimensiuni au prezentat cîteva din monumentele realizate de Manzu, întregind expunerea»

EXPERIENȚE

în Italia, un grup de artiști decoratori, lucrino împreună cu ingineri chimîști» au pus recent în circulație un nou produs, denumit « pespex », care, prin rezistența și prin calitățile sale de expresivitate plastică» sporește gama materialelor sintetice» puse la dispoziția creatorilor de forme. Din « pespex » au fost confecționate și expuse la Paris, Roma, New York» Londra, obiecte decorative de interior» mobile etc. Noul material se pretează foarte bine h combinații cu alte materiale sintetice și cu diferite metale.

EVOCĂRI

Cu moartea lui André Salmón (1881–1969), dispare unul din cei din urmă supraviețuitori al memorabilei « belle époque », ai boemei pariziene din Montmartre și Montparnasse de la începutul secolului XX. Jurnalist, poet, romancier, autor de memorii, André Salmón a fost în același timp și un fecund critic de artă de avangardă în perioada anilor 1905–1918, Prieten cu mal toți marii poeți șl pictori al acestei epoci, el va închina o serie de lucrări unora din aceștia. Așa au apărut, rînd pe rînd, cărțile sale despre Modigliani, Utrillo, Cézanne, Derain, Othon Friesz etc. De numele său este legată șl mișcarea artistică cunoscută sub numele de « L’Art Vivant ». De altfel această epocă, cu pitorescul șl cu marile ei frămîntărl, cu personalitățile care vor revoluționa arta secolului nostru, el a evocat-o în trei volume de memorii Intitulate «Amintiri fără sfîrșlt » (1955), în 1964 Academia franceză í-a decernat Marele Premiu al Poeziei,

Cunoscutele galerii londoneze « Marlborough» au organizat, între 26 martie și 17 mai, o retrospectivă Oscar Kokoschka, cuprinzînd lucrări din perioada 1907–1969 – uleiuri, acuarele, desene și gravuri. Cu acest prilej au fost puse în vînzare un număr de 41 litografii ale marelui artist.

Muzeul Ixelles din Bruxelles (15 aprIIIe-15 mal) șl Casa de cultură din Namur (15 mai–15 Iunie) au găzduit o expoziție retrospectivă consacrată Iul Felicien Rops (1833–1898), primul ilustrator al lui «TIU Ullenspiegel », Gravor șl remarcabil scriitor, stabilit la Paris, Rops a trăit într-un mediu de Intelectuali, printre prietenii săi numărîndu-se Huysmans, Verha-eren, Barbey d’Aurevilly, Octave Mirbeau» care l-au apreciat șl încurajat,

Muzeul din Grenoble a găzduit recent expoziția « Ceramica pictorilor », cuprinzînd piese do ceramică realizate do pictori do seamă al

« Sculptura audio-vîxuală » – iată ultima inovație a sculptorului suedez Lars Fredriksoo» stabilit în Antibe. Artistul a inventat un sistem electronic care transformă orice sunet emis de un obiect» mașină» corp uman in imagini vizuale luminoase» a căror intensitate variază în raport cu cea a sunetului. Ritmul ©stirane al sunetelor se transformă în hsdcole luminoase, la fel oscilante șî imprevizibile,

creCnd jocuri subtile, fascinante chiar, de forme efemere, proiectate pe mici ecrane-concave sau convexe» mate sau translucide. Impresia este extrem de puternică, prin rapiditatea trans* formărilor șl Imprevizibilul lor.

PREMII - DISTINCȚII

Juriul « Premiului Emile Bernard ». de sub președinția lui Héron de VWefosse, conservator șef al muzeelor orașului Paris, a acordat anul acesta prestigioasa distincție unei tinere artiste» Sybilie de Moneron, șl ì-α organizat o expoziție personală. Mențiuni au primit pictorii Beruex șl Luc François.

ION гATĂ^v

4

t .   ..i

\A · , r   —A——i ‘   вигммяннмі

în țările române trecerea lenta, dar continuă, catre estetica Occidentului se precipită la sfîrșitul secolului al XVIU-lea șl in prima ju -ite a secolului al XlX-lea, Noua tendință se infiltrează pma și in pic-tura bisericească, dar cu atît mai mult în cea care devenise laica prin natura și destinația ei. Funcția decorativă și sociala, r,esPecnv/u“c“‘2 culturală a picturii zisă < la noi și indirect, prin iradierea ideilor

PICTURA ROMANEASCA IN PERSPECTIVA EUROPEANA (III)

VASILE VARGA

de șevalet, de tip occidental, se introduce *   '   ’ · “ ·., care treceau drept exem-piare, dVr și direct, datorită pictorilor străini, stabiliți în Valahia sau Moldova.

în acest punct ne putem întreba: ce este pictorul? Un meseriaș care se străduiește să răspundă unei nevoi sociale ce se cere împlinita ? Sau pictura e un fenomen personal, o relație de la sine cu sine, un te de «nebunie filozofică», o nevoie de cunoaștere, și, mai mult inca, de mîntuire? - dacă e să folosim acest cuvînt poate prea mare și prea pretențios aplicat aici. Nu așa par să fi înțeles actul de a picta cei care, la noi, între sfîrșitul veacului al XVIII-lea și prima jumătate a celui următor, au practicat pictura laică. Nu în acest mod au înțeles-o nici chiar unii dintre pictorii mari ai Renașterii, care, destul de adesea, erau « comandați » de comenzile lor. Dar la aceia putem crede că pasiunea interioară se împletea, în momentele cele mai fericite, cu ceea ce li se cerea. Această stare de echilibru, chiar de comuniune, între artist și public (de la care vor face violente excepții artiștii « blestemați » ai veacurilor XIX și XX) se reia la noi, incepînd cu Grigorescu și cu cei care vor veni după el. Dar pînă la Aman, și inclusiv el, într-o formă, e drept, superioară prin înalta lui conștiință, toți pictorii de șevalet au făcut parte din categoria pictorilor-meseriași, care nu-și concepeau arta în afara și, cu atît mai puțin, împotriva cerințelor unei clientele. Și fiindcă așa se « cerea», fiindcă așa era gustu’ vremii, pictura lor se îndreaptă către viziunea tridimensională, de inspirație aca-demistă.

Și tot acum este locul să ne întrebăm : această viziune formală tridimensională, luată de-a gata, putea căpăta cu timpul caractere estetice autonome, care să o diferențieze, calitativ, de corpul ei de origine, și să exprime ceva particular locului și oamenilor trăitori în

noua ei patrie? Procesul de inducție a unor caractere stilistice a mai avut loc și în Occident. Dar se pare că formele induse au dăinuit și au avut valoare numai atunci cînd au căpătat caractere care să le diferențieze de ceea ce erau ele în locul de origine, cînd această diferențiere a fost marcantă și a exprimat spiritul patriei de adopțiune a stilului respectiv. Produs inițial în Italia, fenomenul spiritual al Renașterii a căpătat dimensiuni europene, îmbrăcînd în cultura fiecărei țări înfățișări și, odată cu ele, conținuturi proprii acestor culturi. Pictura olandeză a suferit, într-o perioadă, influența puternică a celei italiene, dar pentru noi acest fenomen apare mai mult ca un moment de slăbire a geniului național, căci ea a ajuns la universalitate abia prin dezvoltarea unor caractere stilistice proprii. De altfel, rămîne de văzut pînă unde putem merge cu ideea unei unități culturale în numele unei structuri general umane. Calitatea, starea de « națiune » să nu fie decît o treaptă către marea așezare planetară a lumii? Pare destul de limpede că în planul civilizației așa ar sta lucrurile: o creație tehnică sau științifică este imediat adoptată cu exactitate riguroasă în formula ei matematică. Pe de altă parte, primitiva nevoie de diferențiere care face — mai bine zis făcea — ca aceleași modele de incrustări sau cusături, aceeași datină, tipul de casă, jocul și strigătura,
nevoie
aceeași baladă și același basm să difere, măcar un pic, de cele ale satului vecin
obscură, dictată de un instinct al ineditului estetic, face ca pînă și nu mai spun de ale provinciei vecine — aceeași
produsul industrial, anonim și identic în principiul fu n cți on a 1 iță ții sale, cu cea mai largă și anonimă răspîndire, să se deosebească, în forma sau în aspectul său, prin cîteva caractere, oricît de vagi, de aceleași produse ale vecinului. Automobilul, de pildă: se recunoaște eleganța și gustul formei unei mașini franceze, viziunea practică și eficace — punînd accentul pe « conținut » — a mașinii germane, caracterul familiar al celei italiene, sobrietatea și adesea umorul reținut al celei engleze, sau nevoia de fast a celei americane. Sau, trecînd la alt exemplu, nu s-ar putea spune că nu există nici o legătură între extrema fluiditate de aspect a unor produse industriale japoneze de largă utilitate și spiritul vieții, al artei tradiționale japoneze, chiar și atunci cînd el pare pierdut în impersonalitatea funcțională a acestora. Este poate mai greu să se descopere caractere stilistice proprii m obiectele producției industriale, dar dacă nevoia unor asemenea caractere se manifestă chiar și în acest domeniu, cu cît mai mult se va manifesta ea în creația artistică propriu-zisă ! Cel puțin în stadiul actual al dezvoltării, treapta națională pare să fie încă reală, necesară și operanta pe plan estetic.

Dacă privim lucrurile « în mare », pe portativul formal al celor două milenii de pictura europeană, se discerne limpede atît existenta unei direcții « realiste » tridimensionale, cît și a unei direcții bidimensionale de inspirație formala orientală. Nu stilul în cadrul aceleiași viziuni â fotmei ne va interesa aci în primul rînd, ci viziunea formei insăsi-tridimensional tate m arta antică; bidimensionalitate și culoare sim" nulul occidental, a nevoii 8nfc tU c^ ’ euroPea'
» >" ....

ivni· MHmwțw.

3. Plîngerea. Tempera pe lemn. Biserica Episcopalii Curtea de Argeș, secolul XVI. Muzeul de Arci! al Republicii. Această icoană este o capodoperă, comparabilă cu cele mai prestigioase creații ale genului. Este o abstracțiune, evocatoare a planului transcendental.
4 L Evanghelistul Matei, St, Omar, sec» XL Amiens, Biblioteca
de de
dăruit
Muzeul
Mìrtea trecut în lumea permanențelor, și această imagine părea ieșită din neîndemînarea artistului este o expresie a celor veșnice, purificată de orice urmă de accidental.
trei călugări
Națională.
Binard această plăsmuire «avant la lettre »*· născuta, se parc, sub influența viziunii aduse de călugării sirieni misionari, în școala | ocrtl4 din nordul Franței — a expresionismului care, șase sau șapte secole mai tirttu, va face originalitatea xilogravurii japoneze. Avem de-a face in această miniatură, marcată în același timp și de o influența nordică, cu « expresionarea », în scopuri programatic teiste, a unei forme aparținînd vizunii răsăritene. Cerințe similare leagă în chip subtil, peste meridiane și epoci, chiar peste civilizații diferite, forme ieșite din aceeași nevoie a sublimării expresive.
2. Portretul lui Mìrtea cel Bătrîn. Fragment de pictură murală din Biserica Episcopală de la Argeș, sec. XVI. Muzeul de Artă al Republicii. Această reprezentare nu dorește sci exprime viața temporală a unei ființe deosebite, ci este imaginea simbolică a demnității și puterii omenești binefăcătoare, ridicată in planul celor veșnice. Este Mìrtea trecut in lumea permanențelor, și această imagine care poate nemișcării
4. Evanghelistul Matei. Imagine din Tetravanghelul
Ștefan cel Mare Bisericii Curții din Piatra. 1502.
Artă al Republicii.
Dacă nu am ști că această imagine are mărimea unei pagini Tetravanghel, am putea crede că este pictura unui perete imens biserică. Copleșitoare demonstrație a monumentalului independent de dimensiunea materială a imaginii.
Este infinit mai « cultă » această imagine a reprezentării esențialului spiritual, și mai modernă, din punctul de vedere al omului secolului al XX-lea, decît coborîrea din cerul spirittialității în accidentalul aparențelor.
5. Portretele a
ctitori. Pictură murală pe Unte-lui portalului deambulatoriului templului nr. 9 din Bazaklîk Mustuq (regiunea Turfan). Sec. VIII —IX. Berlin, Muséum für Võlkerkunde.
Cerințe interioare, similare, de reprezentare a unei realități sublimate, leagă această străveche imagine de artă cultă din centrul

Asiei, de icoanele pe sticlă de caracter rural care vor apare cu zece secole mai tîrziu în centrul și nordul Transilvaniei. Dacă facem abstracție de caracterele individuale ale personajelor și de funcția imaginii, sintem izbiți de similitudinea mijloacelor
6. Parvo Мити: Autoportret. Frescă din Biserica din Bordești. Sec. XVII.
Pictura acestui maestru al picturii răsăritene. tipică pentru forma « îmblînzită » a stilului riguros din care provine, este o mostră de artă în care se exprimă limpede tendința de sublimare a imaginii, care, prin intermediul stilului bizantin, «se aude» din acel leagăn al interiorizării expresiei plastice ce-și are obirșia in misterioasa Asie. Pictura românească veche, nu mai puțin artistică și mare in felul ei, a căpătat caractere stilistice proprii, care constau íntr-o abstrae -tune îmbunată de afectivitate, avind acel aer de « cuviință » atît de reprezentativ pentru firea oamenilor acestor locuri.

7. Manóle Zugravul, Di.xîa și Anghel: Jupani ça Elena, detaliu. Frescă din Biserica din Căzănești, Vilcea, 1810.
Ne aflăm în anul 1810. Prejudecățile estetice ale timpului au putut subestima această capodoperă de pictură, infinit supe-
rioară tuturor producțiilor academismului nu numai de la noi, unde se afla proaspăt importat, ci chiar și din teritoriile de baștină ale acestora.
8. Mihail Tôvler (1760—1820): Hfttmftneasa. Ninna Cantaeu» rino.
Oda:ă ci. sdùmbdrik ce se produc în vî ifa socieuîții la începu-ml sec. XΓX. privirea păturii «culte» se îndreaptă tôt moi *nuk spre Occident, de unde rin răscolitoarele idei de libertate jì demnitate. în codrul acestui proces» apare portretul laic, bazat pe o viza, ne îmircc ă. Dur, Llsînd kt o parte talentul ainonditi, ce invechitd ne apare astăzi această viziune îngust imitativei» ca c arecea pe atunci drept o expresie. ce-i drept înttezkită. a modernului !
9. Eu stație Altini (178?—1815): Portret de femeie. Muzeul de Arta al Republicii.
Imitarea aparențelor realului. la care, după exemplele ilâstre ale marilor maeștri. se poate accede prin pictura în ulei, este evidentă și la acest bun artizan al paletei. Mentalitatea artistică generată de Renaștere, și stimulată de exemple ilustre, apasă greu pe imaginația pictorilor străini. în trecere sau stcibilifî în țările romane, care o transplantează aici ca pe o expresie a « modernității ».
10. Nicola e Polcovnicul (1790—1825): Soția și copilul artistului. Muzeul de Artă al Republicii.
Spre deosebire de Top 1er, Scbo/t sau Altim» XïcoLse Polcovnicul pare ш: síinienít in a adopta viziunea :■ dimensională. Wnnfa sa estetică de adaptare la noul gust pare turburau! nu nu?nai de deprinderile tradirei, ci, poate, <i de un ¿rese aï viziunii ,«i al simprii. Corn-pompile sale slnt Incarnări ale acciJe-aalul·.; aparențelor. în spi-raid unei picturi ilustre care Începea sJ /ie uitată, ignorată.
11. Matei Zugravul, fiul său NA r și ucenicul Tudorachb: St .inca, soția lui Barbu Coragle și Calandra, ñica sa. Frescîi din Biserica din Zâvideni — VПcea. 1852.
Costumul occidental fKltrundc ín p<mrrtíle t-irfivc din bisericile săteni. Eae stranie transpunerea acude : mului Iu modă in deltele unei pi. turi frjn>, endenuile Par cu toate accesmide modei Ji tendințele guaului. tub aceste aparențe temporali tatuare, te jîmfe încă trie (n imaginația pictorului activitatea lăuntrică a vi ti unii tradì' ț io naie.

12. Theodor Aman (1831-1891): Portretul Principesei Zoe Brâncoveanu. Ulei. Muzeul de Artă al Republici:, Ca pictor cult și instruit, adaptat gustului vremii, animat de ambiții nobile dar și însuflețit de ispitiri tre-cînd dincolo de posibilitățile talentului său, Aman întoarce hotărit spatele tradiției picturii bidimensionale. Portretul acesta este o bună lucrare academică, in care insă artistul este veleitar și al cărei interes rămîne mai mult documentar.
13. Constantin Zugravul și Dumitru Zugravul: Nicolae Săftoi și Nicolae Roșea cu soțiile lor Maria și Hinca. Biserica de lemn din Lelești — Gorj, Pictură pe lemn din anul 1847.
în timp ce în casele avute pătrundea triumfal pictura acade· mistă, în micile bisericuțe de țară se continua o tradiție, modernizată și ea, dar nu prin adoptarea dispersonali zatoare, ci prin adăugare de caractere noi sau modificate, în funcție de schimbările inerente evoluției vremurilor. Astfel, portretele votive încep să fie și ale unoi simpli țărani cu soțiile lor, îmbrăcați în hainele lor obișnuite de duminică. A trebuit să treacă o sută de ani și o revoluție în estetică, pentru ca farmecid și spiritul acestor imagini, insuficient cunoscute încă, și periclitate de neînțelegere, să poată fi apreciate. Cite asemenea comori nu se vor fi pierdut odată cu degradarea vechilor bisericuțe de lemn'. Dintre acestea mai dăinuie unele în nordul Transilvaniei, pe Valea Mureșului inferior sau în Oltenia aprigă, păstrătoare încă a unor comori ce abia acum încep sa fie cunoscute și prețuite, și care va da, în pictura veacului XX, pe un Qhiață și Țuculescu.
terul bidimensional, al artei bizantine, o extindere europeană a spiritualității orientale, a înclinării orientale către contemplație și interiorizare. Aceasta pe plan estetic. Ne lipsește posibilitatea de a discerne acest lucru șî pe plan filozofic — s-ar putea prea bine ca aceasta să nu fie decît o simplă presupunere. Dar oricare ar fi cauzele ei adînci, tradiția plastică în Europa precreștină pare să fi fost aceea a concre-teții imaginii plastice și a tridimensionalității, a materialității și a faptei, a acțiunii. Iar în Asia, aceea a bidimensionalkății, a sublimării Imaginii
И
plastice, a reducerii ei la c formă scrisă - înscrisă i -
schimb, nu mai puți/si o ornamental®> poate avea, în
dintre aceste două irJdirii ’ ?ont.raraî expresivă, filozofică. La care
” Si “gy ·’"·■ « ■■»■=·■* «к».
O artă autohtonă ¿ (Je* cartau .in..țărÎIe 5ODlâbe Du 2 existat
10
ciparc, a»> împamintcnil și aici, în sfîrșit, o artă « adevărată », o pictară de șevalet după exemplul țărilor «avansate»» Cercetători mal noi au dese perji însă, eu bucuroasă mirare, că a existat aici o continuitate plastică, că marc parte dintre zugravii de biserici, adesea vestici, porniseră de aici și că tradiția unei picturi nu. a fost niciodată întreruptă. A unei picturi cu utilitate evident religioasă, lie că se alia în biserici, lie în casele oamenilor» Iar arta portretului se rezuma, ca și în Apus înainte de Renaștere, la portrete votive. De altfel, temele laice de sine stătătoare» mitologice sau pur și simplu domestice, pur și simplu reale, nu apar în pictură deck ca efect al unor transformări foarte complexe ale societății și ale gîndirii §i, desigur, doar ca expresie a viziunii tridimensionale, care găsea în materialitatea obiectelor și formelor un teren de exaltare n modului laic de a resimți lucrurile șl viața. Nu trebuie uitat că în Occident, o pictură independentă de viața religioasă,

întreprinsă ca act de cunoaștere laică a lumii și de îneîntare lirică în fața ei - la polul opus mentalității care vedea în viață o « vale a pùngerli » — a pornit chiar din căutările în domeniul formei concrete tridimensionale. Spiritul omului, după o multiseculară aplecare asupra lui însuși (Orientul fiind locul de origine al acestei introspecții), regăsea un izvor de bucurie și de mirare în natura fizică a realității exterioare. De aici, voluptatea cu care se adîncea în substanța acestui real, sau, cel puțin, în iluzia acestei substanțe, în timp ce în Răsărit, chiar și frumusețea naturii se contempla detașat, sublimat, fie apolinic și interiorizat ca in pictura chineză, fie dionisiac, dar detașat, ca în cea persană, fie mistic ca in cea bizantina» Formele și faptele realității nu erau luate aici decît în înțelesul lor simbolic și ideatic, al unor acțiuni și realități divine, și aproape niciodată în ele însele, pentru frumusețea lor panică. La noi, secolul XIX a adus cu sine, odată cu schimbările produse în structura societății, cu modul occidental de a privi realitatea, și tendința de a o reprezenta în modul cel mai eficace, cel volumetric și tridimensional, în care culoarea, de la vechea ei funcție simbolică și expresionistă — obiectiv sau subiectiv expresionistă — căpăta o funcționalitate reprezentațională, dacă ne este permis să spunem așa. Cu pietoni de după 1800, încep să se facă și aici portrete memoriale și omagiale, apoi portrete închinate frumuseții fizice a unor figuri, chiar dacă această frumusețe comporta și valori ne-fizice propriu-zise. De aici și pînă la introducerea de către Aman, și alti cîțiva, a « peisajului » independent, a « naturii moarte » și a « capului de expresie » nu e decît un pas pe drumul autonomizării « subiectului », al emancipării lui de sub tutela utilitarismului social, didactic sau pedagogic.
Dacă adoptarea viziunii tridimensionale a formei plastice s-a făcut cu restricții în țările române pînă la începutul secolului XIX, în deceniile următoare fascinația exercitată de cultura apuseană a crescut, și acest lucru s-a oglindit în aderarea totală a pictorilor români de atunci, un Livaditti, un Negulici, un Panaiteanu-Bardasare, un Tattarescu și pînă la Aman inclusiv — cel mai tînăr dintre ei. Ca să nu mai vorbim de pictorii străini veniți în trecere sau stabiliți aici definitiv sau numai pentru un timp, cum au fost Tõpler, Altini, Schoefft, Wallensteln, Schia-voni sau Chladec, care nu aveau nevoie să adopte nimica, deoarece aduceau cu ei nu numai viziunea tridimensională și tehnica de clar-obscur, devenite tradiționale în țările lor de origine, dar înseși caracterele stilistice ale popoarelor din care făceau parte. Privindu-le lucrările și neștiind de cine au fost făcute, nu e nevoie de un deosebit spirit de pătrundere pentru a-ți da seama că ai de a face cu un italian, urmaș îndepărtat al marii tradiții, sau cu un german, în persoana lui Schoefft sau Topler; impresie care se schimbă de îndată ce privim un portret rămas de la un Nîcolae Polcovnicul sau de la un Ion Balomir, pe care îi vedem înca-drîndu-se anevoie în schema viziunii tridimensionale și de clar-obscur, părînd încontinuu și subteran trași îndărăt, către bidimensionalitatea tradițională. Cu această viziune tridimensional-limitativă a formei, se va merge pînă la Aman, Sava Henția, Mirea ș.a. Oricît am căuta, nu putem găsi la astfel de pictori o notă personală care să lege într-un fel acest mod de a vedea forma de cel tradițional. în cel mai bun caz, autohtone erau numai subiectele tratate. Ca și cum, pentru a crea o pictură care să ne aparțină, ar fi fost deajuns să se picteze un țăran român sau un peisaj de pe Valea Prahovei, cum va face Aman, sau legenda Vîrfului cu Dor, cum va face Mirea. Iar dacă am ține seama de felul în care este văzută forma în aceste picturi, le-am putea situa oriunde în

țările din jur, oriunde academismul formelor rutinare ale clasicismului s-a osificat în prejudecăți estetice și tehnice. Acestor pictori-meseriași Le era imposibil să vadă forma altfel decît prin numeroasele lentile imbîcsite, adăugate mereu, ale viziunii unor mari pictori europeni, lentile sub grosimea cărora își pierdeau identitatea atît realitatea vie, pe care de fapt o vizau, cît și identitatea stilului acestor ilustre exemple ale trecutului. Ei erau sinceri prin prisma altora, dacă se poate închipui așa ceva» în realitate, ei nu aveau nimic personal de spus, care să îi oblige la crearea unui vocabular plastic original. Respectul datorat strădaniei, bunei credințe și abnegației, nu trebuie să ne obtureze luciditatea și intransigența de a vedea limpede niște lucruri a căror înțelegere concesivă riscă să deruteze spiritele cu privire la veritabila valoare a unei opere de artă» Spiritul de comunitate europeană, nevoia unei istorii «â la page» și sentimentele patriotice Inevitabile nu trebuie să ne facă să vedem în acești pictori, așa cum s-a afirmat, pe primitivii unei picturi românești moderne în germene. Din păcate, această pictură nu era nici modernă» nici românească, nici primitivă, nici vie și, exagerind puțin, am putea spune că — cxceptînd unele portrete de femei ale lui Panaiteanu-Bardasare, sau unele reușite ale lui Mlșu Popp și Aman — ca nu este nici măcar pictură, într-atît sensibilitatea și luciditatea sînt robite rutinei și neputinței» Este vorba de niște foarte demni meșteșugari, adesea cu o înaltă conștiință a funcției lor sociale și culturale, poate cu un cult deosebit al artei, calități omenești datorită cărora operele lor se ridică, cel mult, pînă în pragul artei, pe care, rămînînd în cadrele aceleiași viziuni, îl va atinge ania Nîcolae Grigorescu. , „

De altfel, nici nu putem întrezări posibilitatea unei legături intre pictura tradițională, bidimensională, procedind prin localități de culoare delimitate de conture independente care « scriau » forma și spiritul acesta nou care pusese stăpînire pe mințile unor oameni odată cu cita-dinlzarca lor; în trecut oamenii aceștia locuiau în sate și, in lipsa lor de instruire — care însă nu însemna deloc lipsă de cultură înțeleasă într-un fel mai larg și mai profund —, simțeau nevoia sâ-și pună casa și sufletul la adăpost de tribulațiile ascunse ale forțelor răului și să țină viu sentimentul și conștiința apartenenței lor la o comunitate care trebuia să răzbească prin veacuri dificile» Ne imaginăm greu pe pictorul de la 1860 luînd un fragment de compoziție de pe masa Cinei celei ds Taină și intitulîndu-1 Natură moarta pentru uzul noilor generații. De altfel viziunea acestor forme își avea contextul și funcționalitatea ei foarte bine precizate; o prelucrare, fie și cu spirit critic, și o aplicare la alte necesități decît acelea cărora îi fusese destinată, ar fa fost un lucru tot așa de steril ca și clișeele « modernismului » acelui timp. Un conținut de viață nou și trăit într-adevăr de către artist ca un fenomen personal, trebuie — și avea mai tîrziu — să-și găsească formele originale de exprimare, în care să nu fie nici un hiatus între ceea ce vrea să spună și mijloacele formale ale limbajului, chiar dacă, pe de altă parte, urmind mersul inexorabil al vremii, funcția unei părți a picturii și repertoriul ei de motive se vor schimba, suferind, inevitabil, in urma modificărilor survenite în viața generală a oamenilor prin contribuția științei și tehnicii, o influență din partea picturii occidentale moderne. Acest Lucru se va întîmpla, și încă la un înalt nivel de artă, de astă data pe deplin vie și cu vădite note originale, dar nu cu Mirea sau Sava Henția, și nid chiar cu Aman — cu toată receptivitatea acestuia ceea ce era important

și nou în pictura occidentală ; gîndim că, mai mult decit însuși m receptiv — și încă la bătrînețe I —
afară de cazul, încă și mai meritoriu, că imaginile sale din natură la exemplul impresionismului —
numai calitativ de căutările asemănătoare ale unui Manet, de pildă. Abia Grigorescu va fi acela care, în noile condiții spirituale ale epoeü, va găsi — și la ce nivel artistic calitativ !
Așadar, ni se pare necesar să facem anumite rezerve cu privire la calitatea de « pictori primitivi români », atribuită în trecut artiștilor care au introdus la noi, fără restricții de ordin estetic și tehnic, pictura occidentală. Nu-i putem considera primitivi pe acești artiști cărora numai capacitatea creației le lipsea pentru a fi niște pictori savanți, niște meșteri ai pic-
IП1
nici ignoranți în tehnica lor. Dimpotrivă, dacă le putem reproșa ceva, ar fi excesul de prejudecăți paralizante care se interpuneau intre ei și reali -rate și îi împiedecau să o vadă cu propriile lor mijloace firești, să albe o concepție personală și originală despre lume, fie ea și în cadrul una viziuni mai generale la care ar fi aderat, adică tocmai caractere di trai opuse ideii de primitivitate în artă. Pictor primitiv ni se pare acela al cărui talent, oricît de mare, se exprimă prin intermediul unei vìtirrrti naive din puuct de vedere intelectual, simplificatoare și stîngace din punct de vedere tehnic și — lucru esențial — neaservite nici unei idei preconcepute în legătură cu arta. Este meritul timpului nostru de a fi fost capabil să vadă in arta lui Rousseau Vameșul aceste caractere distinctive ce puteau fi — și vor fi și fost multă vreme în alte epoci — cu ușurință luate drept semne evidente ale unei totale lipse de « raient », în înțelesul clasic și savant al cuvîntului. Numai o epocă saturată de cultură, care a clarificat multe neînțelegeri, putea să valorifice calități care se pretau așa de ușor la a fi confundate cu expresii ale neputinței sau ale barbariei. Nu dorim cu tot dinadinsul să negăm meritul și valoarea cetățenească a unora dintre cei care au introdus la noi un mod superior de a înțelege utilitatea culturală a picturii, dar ar fi regretabil ca, în numele acestui respect firesc, să întreținem, fără voia noastră, confuzii în domeniul valorilor. Merit civic, merit cultural, merit artistic, uu sini totdeauna sinonime. Nici unul dintre acești pictori, inclusiv Aman (deși s-a bucurat de aprecierea parțială a intransigentului Pallady), inclusiv Mirea, nu a depășit în pictura lui un nivel mediocru. Cu mențiunea că aceștia doi aveau veleități mai mari decit ceilalți in privința rolului și a picturii lor, din păcate nesusținute de mijloace estetice corespunzătoare. Erau niște foarte buni meșteșugari, care aplicau cu relativă îndemînare formula academică. O mai vădita mărturie a acestei tragice disproporții între dorința și putință, decit dezastrul artistic pe care îl constituie pinza lui Aman Boierii surprinși de trimișii lui Țepeș sau Bulgarii masacrați de turci — perseverare ce dovedește cu atît mai mult lipsa lui de luciditate cu privire la propriile sale mijloace — e greu de închipuit. Receptivitatea sa uimitoare (și pe alocuri anumite aspecte ale sensibilității sale) arată că, dacă ar fi dovedit un mai mare simț al mîsiwj și curajul de-a se fi resemnat să rămînă el însuși, pictura lui ar fi câștigat în calitate, chiar dacă ar fi pierdut întrucîtva in ochii contemporanilor, șl imaginea noastră despre el ar fi cu totul alta. Cind ne g in di m că în toată pictura lui Andreescu și chiar în imensa producție artistică a lui Grigorescu, chiar și in cea din perioada tisă de «declin», nu se cunoaște nici măcar un singur caz de

asemenea discrepanță intre intenții și posibilități, ne apar cu atic mai vii minunatul simț al măsurii și armonia sufletească nativă nedesmințită a acestor adevărați maeștri ai picturii noastre. Dar similitudinile și deosebirile dintre Aman, Grigorescu șl Andreescu vor forma obiectul unor observații viitoare.

PROBLEME CONTEMPORANE

URBANISTICA :
SPAȚIU SI AMBIENT*

))

Prof. G. C. ARGAN

întrebarea dacă, în esență, urbanistica este artă ori știință, nu are sens. Nu are, dat fiind că distincția și opoziția dintre artă și știință nu ne mal interesează, țin de un schematism cultural depășit, nu mal servesc la limpezirea, ci doar la tulburarea Ideilor» Urbanistica este o disciplină nouă ce presupune depășirea acestui schematism și, mai exact, și l-a încorporat în chiar procesul său de formare»

Așa cum se întîmplă de obicei, noua disciplină s-a formai, desigur, folosind elemente apar-țlnînd culturii care a precedat-o» Se poate spune prin urmare că e alcătuită dintr-un element științific, în sensul tradițional al cuvîntuluî, dat: fiind că apelează la analize riguroase privind condiția demografică, economică, de producție, sanitară și tehnologică a unor agregate sociale) un element sociologic pentru că cercetează structurile sociale și posibilele lor evoluții; un element politic pentru că influențează asupra acelor evoluții, orientîndu-le în anume direcții; un element istoric, dat fiind că privește situațiile sociale în dubla perspectivă a trecutului și a viitorului — și, în fine, un element estetic pentru că duce totdeauna la determinarea unor structuri formale.

Urbanistica nu se distinge de toate celelalte discipline insti-tuționalizate prin calitatea con-ținuturilor ei, ci prin felul în care le elaborează, le pune, dialectic, în raport unele cu altele, le organizează într-un sistem ale cărui diverse componente duc la o rezultantă. Rezultanta nu este un tablou statistic, nici reprezentarea sintetică a unei situații sociale de fapt: este un program, un plan, un proiect. Este deci vorba de a ști cu ce scop se programează, se planifică, se proiectează.

Este evident că indiferent ce se programează, se planifică ori se proiectează, obiectul e totdeauna existența umană ca existență socială și că dacă nu s-ar socoti că existența socială va fi, sau va trebui sau ar trebui să fie altfel decît ce e, nici nu s-ar planifica ori proiecta* Firește, nu orice programare, proiectare și planificare e și urbanistică, ceea ce nu înseamnă că urbanistica este doar un anume Y sector în cadrul programării globale care e, ori ar trebui să fie, norma pragmatică a tuturor regimurilor democratice. Acțiunea el cuprinde întreagă sfera socială și nu doar pe aceasta, pentru că, la drept vorbind, realitatea pe care disciplina urbanistică și-o asumă ca «truc* turabllă și-șl propune s-o structureze este lumea întreagă, considerată ca oiké, locuință a omului. După cum se știe, există de pe acum planuri de urbanizare a întregii suprafețe terestre, planuri pe care atît dezvoltarea actuală cît și cea previzibilă a tehnologiei ne interzic a le socoti utopice. Buckminster Ful-ler, de exemplu, a demonstrat că problema nu e nici măcar o problemă de tehnologie, ci doar de investiții financiare. în

Europa, America, Japonia, studiile urbanistice de mare perspectivă (însă termenele cele mai îndepărtate ajung acum la anul 2000, adică o dată destul de apropiată) prevăd urbanizarea — dacă nu chiar de-a dreptul unificarea urbanistică—a întregii suprafețe a globului pămîntesc, configurat astfel ca un unic sistem dinamic de informare și comunicație. Așa cum de altminteri încă de pe acum se configurează — și nu spre plăcerea noastră, aș zice — țesutul urban, în întregime folosit, mai mult: exploatat de tehnologiile consumurilor de masă.
Ceea ce, practic, elimină concepțiile de care am amintit, este natura; și înțeleg natura ca realitate indefinit extinsă dincolo de orizontul, cunoștințelor și posibilităților de explorare și de lucru ale omului. Adică natura ca lume a cauzelor prime șl a țelurilor ultime.
Procesul de demitizare și de désacralisa re de care se face atît caz, ca și cînd ar fi punctul de ajungere al laicismului modern, nu este altceva decît această demitere a naturii din rangul de regiune misterioasă a puterilor incontrolabile ale mitului șl ale sacrului. Sau poate
* Confcrinfă ținut λ recent de profesorul Giulio Carlo Argan la Galeria de Artă Modernă din Roma. Text obținut pria amabil lintea organizatorilor.

țiului există nu în realitatea obiectivă, cl în gîndiren care le gîndește, reducția o simplă : orașul este dimensiunea distinctului, a relativului, a conștientului, a lui egoț sublima natură este dimensiunea transcendentului, a absolutului, a lui super·
că ce numim laicism modern nu e decît urbanistică integrală, transformarea 1 întregii lumi în* tr-un oraș.
Fapt este că în trecut, și încă într-un trecut nu prea depărtat, regiunea mitului și a sacrului era natura. Iar natura era ceea ce se afla dincolo de zidurile orașului, spațiul neprotejat, spațiul neînchis. în jurul témenos'ului urban, în incinta sacră a civilizației sau a cetății — două cuvinte cu aceeași rădăcină — se află într-adevăr o zonă de graniță, satul, locuit de ființe a căror natură părea nesigură și ambiguă, între om și animal: oamenii țarinilor, trăind după tradiții străvechi și dedicați unor tehnici arhaice, aproape rituale, legate de ritmurile anotimpurilor și ale ciclurilor lunare, însă atît de diferite de tehnicile civilizate, culte, intelectuale, ale artizanului urban.
Dar dincolo de această zonă incertă, unde cîteodată orășanul se ducea căutînd un scurt și regenerator contact cu marea mumă, începea natura adevărată, aceea care încă la sfîr-șitul secolului al XVII-lea și la începutul secolului al XVIII-lea era considerată ca dușmană, inaccesibilă, inviolabilă, frecventată doar de fiare și ape; și, firește, de Dumnezeu, de geniile binelui ca și de cele ale răului (gîndiți-vă la William Blakc). Era sublimul șl reprezenta limita, frontiera dintre locuit și nelocuibil, dintre oraș și pădure, dintre spațiul geometric sau mensurabil și dimensiunea necuprinsă, incomensurabilă a existenței. Șl, con-eiderîndu-se că structurile spa-
* fn urlglauli)«i riduzione, reducerne, rcülîîügcrcM (ndr)
cgo.
în istoria interpretării orașului și apoi a urbanisticii, ca disciplină autonomă, tema sublimului c mereu prezentă și determinantă: altfel nu s-ar ex-
plica catedralele gotice, arhitectura lui Michelangelo și a lui Borromini. Fără poetica su
blimului — în sens istoric, de

data aceasta — nu s-ar explica geometrismul lui Ledoux, ascetismul tehnologic al lui Gaudi, expresionismul lui Mendelshon, fantaziile alpine ale lui Taut și ale Grupului din Noiembrie.
Elementul utopic al urbanis
ticei, element care trebuie con-
siderat drept o constantă, nu-i altceva decît rezultatul extrem al poeticei romantice a sublimului. Cu această precizare, însă, că sublimul sau transcendentul este socotit ca subjugat de efortul tehnologic al omului.
Se întîmplă astfel o foarte stranie răsturnare de poziții: mitul sublimului și al teriflcului, încetînd de a mai fi reprezentat de forțele cosmice, se transferă forțelor tehnologice, deci umane, ce-și supun forțele cosmice și le utilizează. Astfel omul face din tehnica sa un mit și, ce e mai rău, un mit htonic. Cel care poate înfăptui, care înfăptuiește, concepe teroarea de sine. Cum explică foarte bine Gunther Anders, el ajunge să se rușineze de imperfecțiunea și slăbiciunea propriei sale ființe biopsihlce în comparație cu perfecțiunea operelor lui tehnologice» Are oroare de a face
lucruri mai bune decît el însuși. Mașinile lucrează mai bine decît mîinile lui. Calculatoarele electronice gîndesc mai bine decît capul lui. Orașul, care în trecut era locul închis și sigur prin excelență, pieptul matern, devine locul insecurității, al inevitabilei lupte pentru supraviețuire, al fricii, al neliniștii și al disperării. Dacă orașul n-ar fi devenit metropola industrială, dacă în epoca industrială nu s-ar fi dezvoltat cum s-a dezvoltat, filozofiile neliniștii existențiale și ale alienării ar fi aproape fără sens și n-ar fi — cum sînt — interpretări ale unei condiții obiective a existenței umane. Existențialismului lui Kierkegaard, al lui Heidegger, al lui Sartre ar fi inexplicabil, inexplicabil ar fi și materialismul marxist, analizele radical negative ale unor Honckhainer, Adorno, Marcuse referitoare la un sistem care se traduce ori se fenomenalizează în mediul fizic, concret, incontestabil opresiv și represiv al orașului.
Dar ce s-a petrecut în orașul modern?
S-a redus mereu, pînă la eliminare, valoarea individului, a lui ego; individul nu mai este, în masă, decît un atom. Elimin înd valoarea lui ego, se elimină valoarea istoriei al cărei protagonist este ego; eliminînd pe ego ca subiect, se elimină obiectul corespunzător, natura, într-adevăr, în concepția clasică, natura nu-i altceva decît acea parte din realitatea infinită în care toate lucrurile se individualizează șl se definesc ca ego pentru că așa sînt g indite. Eliminînd nivelul echilibrator șl discriminant al lui ego, socotind existența drept o continuă și neliniștitoare oscilare între sub
și supraconștient, realitatea se prezintă ca sub ori supranatură: neliniștită oscilare între infim și sublim. Realitatea nu se mai prezintă la scara umană, adică
în măsura la care poate fi con-
ceputâ, gîndită, înțeleasă de om,
ci în măsura în care nu poate și nu trebuie să fie gîndită, ci doar dominată ori suportată, obiect al unui succes ori al unei înfrîngeri : la dimensiunea, deci, a infinitului mare și a infinitului mic, a superiorului și a inferiorului.
In proiectele pentru orașul viitorului, orașul tehnologic sau, cum îl numesc unii, « spațial », orașul e conceput ca infinit de
mare; dar infinit marelui, din
punctul de vedere al masei, îi corespunde, din punctul de vedere al individului, infinit micul, minimul. Proiectanții orașului viitor — și

e de ajuns să răsfoiești una dintre multele cărți de anticipații urbanistice —
par să aibă oroare de nivelul
plan, de nivelul natural al pă-mîntului, al vieții; orașul viitorului se cufunda în măruntaiele
pămîntului ori urcă la înălțimi amețitoare, suspendat, ca și urzit în aer. Dar să nu uităm că nivelul plan, nivelul solului, a avut totdeauna o enormă, fundamentală importanță în concepția umană despre spațiu. El este cel care distinge și în același timp pune în relație ce este pe pămînt cu ce este sub pămînt» viața, lumea originilor șl a motivelor profunde, rădăcinile ființei și lumea scopurilor» a descătușărilor spirituale. 2 Este limpede că eliminarea nivelului plan retrage orice semnificație orizontului» liniei care delimita circular — de jur împrejur — planul» situindu-ne în centru:
• il mondo dvi tini» degli esiti spirituali.

Mănăstirea Moldovița, sec, XV
Versailles — Grădinile
KfcNzo Tange: Sala sporturilor din Tokio Helmut Henhich și Ниввдт Petbcjinioo: 196o'totea ^bœrdx.Reinrohr - Düsseldorf,
MinitCAí"0 ’* AuDM“TO Рвмг Рлiлсюai Ыi« - MexTco,и19ТГ1ОГ ” 1UWW1Or PU-
Henby Мооде: Arcașul —Toronto
sau, mai precis, era linia care desemna cit, din nivelul plan, este inteligibil, acel « ungrei-fende» al lui Jaspers, și care se poate dezvolta dintr-un punct oarecare al acesteia, rămînînd, totuși, totdeauna în centru, astfel îneît, în masă, orice individ e totdeauna periferie și centru* Orașul nu are ca limită nici măcar planul orizontal al solului și se poate dezvolta vertical atît în adîncime cît și în înălțime; nu poate avea deci limite nici în extensiunea lui orizontală. Aceasta o și constatăm în expansiunile ca de pată de untdelemn atît de scumpe speculației urbanistice*
Concepția orașului linear, a lui Soria y Mata, deplasează, la sfîrșitul secolului trecut, termenii problemei urbanistice de la dezvoltarea orașului la urbanizarea teritoriului. Astăzi orașul nu mai poate fi socotit ca un spațiu delimitat și nici ca un spațiu în expansiune: orașul nu mai e considerat ca spațiu.
Cele mai recente teoretizări urbanistice s-au dezvoltat într-a-devăr în sens ecologic și în sens structuralist, dar atît prima orientare (Lynch), cît și cea de a doua (Alexander), consideră depășită concepția ra-ționalistă a urbanisticii ca subdiviziune, împărțire, organizare și construire a spațiului. Acestui termen, care implica în chip necesar ideea raportului dintre ego și natură, îi succede termenul de ambient, care evident nu admite nici o definire rațională sau geometrică și care se concretizează intr-un ansamblu de relații și Interacțiuni între realitatea psihologică șl realitatea fizică.
Prin ce anume se deosebește ambientul urban de ce eram obișnuițl să numim spațiu urban?
înainte de toate prin faptul că spațiul e proiectabil (ba chiar e totdeauna produsul unei proiectări), iar ambientul poate fi condiționat, nu structurat sau proiectat. Datorăm lui Lynch descoperirea și analiza semnificației psihologice a ambientului urban și, mai precis, a lucrurilor care îl compun, iar interpretarea sa privitoare la realitatea de fapt a orașului este pentru noi cu atît mai atrăgătoare cu cît, incontestabil, chiar dacă involuntar, revalorifică istoria orașului, imagine pe care speculația edilitară, larg susținută politic, își dă atîta osteneală să o pocească și să o deterioreze ca s-

o poată apoi distruge nepedepsită. Fără îndoială că pe concepția ecologică se poate altoi o activitate de protejare; dar se poate în egala măsură fonda și o activitate de proiectare? Se poate prevedea o dezvoltare istorică a orașului pur ambiental?
Structuralismul urbanistic strălucit teoretizat de Alexander, cu toate că se prezintă, în substanță, ca metodologie a pro-iectismului integral, sfîrșește și el inevitabil prin a nega proiectarea ca intervenție în procesul istoric al societății; ureînd la izvor, sfîrșește de-a dreptul prin a nega că societatea are o dezvoltare istorică intrinsec deosebită de «progres», biologic și tehnologic, cum vrem să-i spunem. Societatea se schimbă mereu, dar se schimbă după un program implicat de propria sa structură, de propriul său principiu de agregare. Proiectarea nu este șl nu poate fi o intervenție din afară, țintind să orienteze axiologic un dinamism care nud altceva dech funcția vitală д organismului social» mai mult deci decît program, pentru Alexander proiectarea este diagramă, verificare a regularității unui proces ori descriere a procesului în termeni matematici. Firește, concepția aceasta ține și ea scama de disponibilitatea tehnologică, pentru că totdeauna se proiectează pentru a face și se face în măsura în care se posedă o tehnică; dar e un dat aprioric, axiomatic, că aparatul tehnologic se dezvoltă simultan cu dezvoltarea societății și răspunde exact și imediat tuturor cerințelor. Cu alte cuvinte, nu diferă prin nimic de utilajele biologice — dinții, ghearele, aripile, părul — care se dezvoltă în același timp cu atitudinile și nevoile de adaptare Ia mediu ale animalului* în fine, aparatul tehnologic servește la rezolvarea problemelor, dar nu se constituie el însuși în problemă, Există, într-adevăr, cauze de adînc dezechilibru care fac ca ambientul fizic contemporan să nu fie perfect adaptat și care provin și din insuficiența științifică a urbanisticii; însă obiectivul final rămîne așa numita « new architecture of Huma-nism »; a unui umanism, totuși, care face corp comun cu antropologia* Realitatea de fapt că aparatul tehnologic nu e egal disponibil pentru toate grupele sociale, ba chiar este folosit de unele dintre acestea pentru a le exploata pe celelalte, nu interesează pe proicctantul-savant imaginat de Alexander: tot ce se poate deduce, pe plan etic, din teoria sa este că, probabil, proiectarea este modul prin care omenirea își satisface propriile nevoi, adică adaptează ambientul la tipul său de existență.
Aci apare mult discutata problemă a raportului urbanistică-utopie și urbnnlstică-ideologie.
Cel dinții este practic exclus, nu numai datorită ncgativitățil istorice Intrinsece n utopici, ci șl de caracterul utopic al tehnologici moderne care neagă utopia, Instltuindu-se ca posibilitate de realizare imediată a utopici. Celălalt este mult mai complex: se poate concepe o proiectare fără orientare ideologică, adică o proiectare fără finalitate sau a cărei finalitate să se reducă, ca aceca a Iui Alexander, doar la realizarea unor scopuri prestabilite? Din punct de vedere marxist trebuie să recunoaștem urbanisticii o poziție de vîrf șt de călăuză față de toate celelalte activități culturale. Dintre toate, ea este aceea care intenționează mai explicit nu atît să interpreteze lumea, cît să o schimbe. Aceasta și-a propus-o urbanistica de după primul război mondial, asociată raționalismului arhitectonic, decurgind chiar din el (ceea ce, anume, o și limita). Urbanistica aceea raționalistă, urbanistica lui Gropius, o putem numi urbanistică a imperativului categoric: poate, totuși, mai mult al lui Schelet decît al lui Kant. Se specifică nu contextul funcțional, ci o funcție de hegemonie a societății — care ar fi, tocmai, producția

industrială. Se dă ca demonstrat că omul este îndatorat cu această producție; că trebuie să-și folosească întreaga lui existență în această direcție, pentru că acesta e scopul societății și se dă ca demonstrat ca prin aceasta funcție a eî societatea își realizează propriul progres, adică se autoconstruiește. Numai această funcție va putea să-i determine dezvoltarea în același timp logică și istorică. Se atribute astfel tuncției în chestiune un caracter clar ideologic.

Prin urmare» aceasta funcție hegemon încadrează experiența și-i dă o structură» Criteriu fundamental pentru această urbanistică nu este ambientul, ci spațiul. Și este spațiul, pentru că spațiul este limită și limita nu se depășește fără conștiința limitei și voința de a o depăși. Urbanistica, în fond, n-ar fi altceva decît o înaintare în spațiu, o continuă anexiune la legea rațională a ceea ce e încă dincolo de ea.
Sînt bine cunoscute aporiile fundamentale ale acestei concepții urbanistice. Este perfect adevărat că, realitatea fiind irațională, dacă o raționalizezi, se schimbă ; dar tot atît de adevărat e că se schimbă după o schemă reformistă și nu după una revoluționară.
Nu se poate nega că, de perfectă bună credință, Gropius a intenționat să dea tehnologiei industriale o investitura ideologică necuvenită, să transforme într-o revoluție a tehnicienilor impulsurile concret istorice și revoluționare din Germania anilor 1920-1930, în fine să disjungă procesul evolutiv al societății de dialectica contradicțiilor sociale și de necesitățile luptei de clasă. A sa ideologie a tehnicii s-a tradus în construcția imaginară a unui spațiu ideologic, a unui spațiu, adică, dotat cu o funcționalitate sau dinamică interioară și capabil să transforme societatea care l-ar locui, dar în același timp să dispenseze acea societate de datoria de a se schimba» în fine, politica lui, ca și cea a lui Thomas Mann, era o polltlcă-non-polltică, evoluția socială fiind pentru el doar produsul gîndiril raționale, astfel încît singura revoluție posibilă consta în înlăturarea Impedimentelor
iraționale sau ale puterii din calea realizării unei existențe raționale și deci libere și progresive.
E de înțeles că, după cel de al doilea război mondial, criza ideologiei, manifestată în toate activitățile culturale, s-a făcut simțită în și mai mare măsură în urbanistică. Ea coincide firesc, și nu trebuie să uităm aceasta, cu criza avan-gardelor istorice ca direcții culturale deschis, intențional purtătoare de ideologii revoluționare; coincide, altfel spus, cu conștiința, tot mai clară, a pericolului ca avangardele artistice să devină revoluții prin delegație sau prin procură — deviate deci de la terenul lor concret de luptă, al capitalului și al muncii, și transferate în domeniul culturii asupra acelor ființe aproape asociale, care erau intelectualii. Teoria structurii ambientale a lui Alexander este mult mai apropiată decît pare de teoria spațiului urbanistic raționalist. De altminteri rădăcina gîndirii logice matematice a lui Alexander este fără îndoială pozitivismul logic al lui Wittgenstein; și Wittgenstein însuși, înainte de a fi filozof, a fost arhitect în Austria, chiar între 1906 și 1930, în momentul celui mai mare succes al raționalismului arhitectonic.
îndepărtarea axialității ideologice de cercetarea urbanìstica este indubitabil legitimă și necesară; cu o condiție; să aibe loc în cadrul unui realism politic datorită căruia revoluția socială să se

actualizeze în domeniul politic, folosind forțele cele mal direct interesate șl elaborîn-du-șl strategiile proprii, netransferabile.
Nu e nevoie să se demonstreze că ambientul urban al societății bazate pe consum este opresiv și represiv; faptul aparține experienței noastre zilnice. însă ră-mine să se demonstreze că transformarea ambientului urban în ambient tehnologic elimină orice cauză de contradicție și, automat, este cel mai conform condiției psihologice a omului timpului nostru, dat fiind că, deocamdată, nu s-a demonstrat că adevăratul, unicul model al existenței umane este, astăzi, existența absolut tehnologică.
Nu-i nici o greutate să admitem că orașul, în sensul cel mai larg al cuvîntului, poate fi considerat un bun de consum: ba mai mult, de-a dreptul un imens, global sistem de informație destinat să determine consumul maxim de informații. Dar unica posibilitate de a păstra sau de a restitui individului o anume libertate de alegere și de decizie și deci de libertate și disponibilitate pentru obligații hotărîtoare și în domeniul politic este de a-l pune în condiția de a nu consuma lucrurile care s-ar dori a-l face să le consume, ori de a le consuma altfel de cum s-ar dori să le consume și să le consume în afara acelui tip de consum imediat, Indiscriminat și total ce se urmărește a fi impus, ca sistem al puterii, de către societatea bazată pe consum»
Este vorba, pe scurt, de a-i păstra sau restitui capacitatea de interpretare și folosire a ambientului urban altfel decît prescripțiile implicate în proiectul cui l-a creat; în fine de a-i da posibilitatea să nu se asimileze, ci să reacționeze activ la ambient.
Cu alte cuvinte, problema constă în a da orașului, înțeles ca sistem de informare (și nu cred că poate fi înțeles astăzi altfel), elasticitatea, putința de flexiune a unui sistem lingvistic — și Wittgenstein ne-ar putea învăța și aici multe lucruri —, pornind chiar de la ideea potrivit căreia cuvîntul prin care desemnăm un lucru are în calitatea lui fenomenală de fonem, adică în sonul și nu în înțelesul lui, o putință de variație care lipsește lucrului desemnat.
Incontestabil, orașul este făcut din lucruri, dar lucrurile acestea le vedem, ni se prezintă ca imagini, se oferă percepției noastre și una e să trăiești în dimensiunea liberă și schimbătoare a imaginilor și alta să trăiești în dimensiunea înghesuită, imutabilă, opresivă, plină de asperitățile lucrurilor. Orașul modern trebuie să realizeze această trecere: trecerea de la concretețea, de la duritatea lucrurilor, la mobilitatea și muta-bilitatea imaginilor.
Și chiar în libertatea de a interpreta ca imagine nu numai lucrul, ci imaginea dată ca lucru, se realizează în condiția umană o deschidere care s-ar putea traduce, pe alte planuri, și în putința unor decizii rezolutive etice și politice. Și aici își află locul problema, care ar părea să intereseze doar vechile noastre orașe europene, nu numai a marilor monumente, ci a spațiului istoric urban — care, pentru a fi istoric, nu este, să băgăm bine de seamă, neapărat antic, astfel încît chestiunea — lăsînd de-o parte orice scară de

diti 1 oronto —- Cunada
- Pada, turnul central
- foaierul artiștilor, tapiserie de Hereo Soulag
- foaierul artiștilor IHorenecu —· București
1 ■
gg»

valori — subsistă și pentru orașele americane, mai cu seamă acelea apărute în perioada pre-industrială sau paleoindustrială, nu în mai mică măsură decît pentru cele mai celebre orașe istorice europene» într-adevăr, tot ce în contextul urban se prezintă ca fapt istoric, este interpretabil, susceptibil de atribuire de valori, obiect de judecată. Nu ne interesează atît ca acelor obiecte să li se păstreze ori să li se dea valoarea recunoscută de specialiști (Co-loseul nu este obligatoriu Co-loseul arheologilor), cît ca obiectele respective să poată fi mereu repuse în valoare, rein-terpretate de comunitatea urbană. Și de această problemă se leagă cealaltă, extrem de asemănătoare, a valorilor artistice, vizuale, și nu numai întrucît asociabile cu valorile istorice, ci întrucît dependente de participarea, care ar trebui să fie directă și totală, a artiștilor vizuali la construcția și la gestiunea ambientului urban. Pare într-adevăr straniu că transformării progresive a arhitecturii în urbanistică nu i-a corespuns pînă astăzi, în afară de puține cazuri, un proces asemănător și paralel al celorlalte activități artistice. Necesitatea acestei transformări a artelor vizuale în urbanistică, în vizualizare a spațiului urban, a fost într-adevăr propusă, a fost și teoretizată pornind totdeauna de la presupunerea — fie ca șl nepopulară — că șî lucrul artistului este un serviciu social și că poziția artistului în contextul social nu trebuie să fie aceea, izolată sau privilegiată, a geniului.

Integrarea artelor vizuale în întreprinderea urbanistică, adică în întreprinderea construirii orașului ori a civilizației — amintesc încă o dată că cele două cuvinte au aceeași rădăcină — se numește anume « desen industrial » și au fost unii mari artiști (voi cita doar pe Kandinsky, Klee, Albers, Moholy-Nagy) care au acceptat-o ca principiu și au încercat s-o pună în practică concreti-zîndu-și poetîcile într-o didactică — cea a Bauhaus-ului — între 1920 și 1930. Unul dintre cei mai mari « designers » de astăzi, Marcel Breuer, își datorează formația lui Paul Klee : mobilele lui metalice sînt o traducere a creaturilor spațiale ale lui Klee și datorită lui, ideea tipică a lui Klee, a unui spațiu intern, psihic, interior, legat de timpul memoriei și de adîn-cimile sale, s-a tradus în spațiu arhitectonic și urbanistic practicabil, deschis vieții sociale. Dar propunerea nu a fost primită. Artiștii au preferat să rămînă intelectuali în opoziție, singura opoziție autorizată și încurajată de capitalismul burghez. Au respins ideea reformei pentru ca, în cazul cel mai bun, să facă pe profeții, iar în cel mai rău, pe toboșarii și pe trepădușii revoluției.

Dezvoltarea esteticii « design »-ului, procesul de reducere a tuturor activităților artistice la proiectarea structurilor maxime și minime ale orașului, nu a fost întreruptă de Hitler sau de Mussolini, ci de Picasso, Guernica : Waterloo al « design »-ului; nu-i doar un slogan. Marele val al informatului, poetică incontestabil neoromantică, nu e decît cea din urmă, disperată opțiune intelectuală a artei moderne, ultima încercare de a salva prin protest privilegiul unei aristocrații culturale.

Fapt este că artistul — fie d Integrat ori apocaliptic - nu
contextul
nu
ale
pe
poate să nu existe în social, în oraș; nu poate să trăiască tensiunile interne orașului. Economia bazată

consum, tehnologia industrială, marile contraste politice care decurg din ea, difuziunea organismului social, criza orașului sînt realități ce nu pot fi ignorate și față de care nu poți — fie și involuntar — să nu iei o atitudine. După ultima încercare de segregare romantică a Informalului — n-a fost însă, poate, o acțiune de salvare in extremis a sublimului? —, arta a trebuit e califice în confruntările producția industrială. Am
sa
cu
avut arta ca superprodus, curentele vizuale cinetice; am avut arta ca subprodus, curentele pop; avem azi arta ca non produs, și este evident cea mai drastică — pentru a folosi un termen acum curent — contestare a sistemului, pentru că în-tr-un sistem în care totul se cumpără și se consumă, ceea ce revendică pentru sine privilegiul de a nu fi nici vandabil, nici achizițlonabil este evident ceva care se declară nereductibil la sistem.
Arta de astăzi nu e de vîn-zare, nici de cumpărare, dar de consumare da, ba încă de consumat îndată, din picioare; oprit să o împachetezi și s.o duci acasă (presupunînd că orașul bazat pe consum ar mal avea o casă și nu doar un loc unde t© duci să dormi). Poate că nici măcar nu e de consumat
imediat, pentru că se prezintă ca ceva consumat, care a și intrat în circuitul organismului nostru. Altceva nu mai putem face decît s-o lăsăm să-și împlinească funcția ei organică în acel inconștient colectiv care s-a instalat în omul de masă, în
locul conștientului individual.
Pînă și momentul percepției devine superflu, se înfățișează ca și cînd s-ar fi și petrecut. Arta modernă în actuala, finala ei reducere la informație, nu cere nici măcar să fie percepută, evită trauma percepției și tocmai pentru că este sau vrea să fie doar informație, se mulțumește să fie cunoscută; nu concede nici o importanță traumei provocate de informația neaș
teptată.
Ne aflăm deci pe pragul unei
estetici a eveni
entului.
Nimic
bizar, din moment ce ajunsesem deja la antipozii formei. Pentru o astfel de estetică nu vedem
nici o imposibilitate teoretică, deși nu și-a avut încă, dacă nu mă înșel, pe Lessing și pe Winc-kelman ai ei. Doar că trebuie să hotărască : ce tip de eveniment? Eveniment natural? Nu, desigur. Natura nu mai e dincolo de zidurile orașului, orașele nu mai au ziduri, se extind în disperate labirinturi de ciment, se deșiră în murdarele franjuri ale barăcilor și dincolo de oraș e tot orașul, orașul autostrăzilor și al distribuitorilor, al cimpuri (or cultivate industrial : și chiar de-ar rămîne cite un petic de natură salvat de specula imobiliară sau de industria turistică, nu l-am baga de seamă pentru că l-am traversa cu 200 km pe oră ori am zbura peste el cu avionul reactor.
Eveniment artificial așadar sau, mai exact, eveniment urban Pentru că oriunde s-ar produce,
20
se va produce totdeauna in oraș. Și la aceasta e doar o alternativă: fie că va fi un eveniment oarecare cu neputință de deosebit dintre celelalte, nenumărate, care se succed în oraș și care va fi imediat absorbit, asimilat și uitat în ambientul opresiv și represiv al

orașului modern, fie că va fi un eveniment deosebit, un eveniment interpretabil; și pentru că interpretabil este prin excelență evenimentul istoric, iată că orice eveniment interpretabil, orice eveniment care nu e potrivit pentru a fi trăit pasiv, orice știre care refuză a fi acceptată prostește, închide în sine virtualitatea, candidatura la a fi un eveniment istoric.
Urbanistica și arhitectura oficială, în ciuda sprijinului științific pe care-1 dau propriilor probleme, sînt acum activități deplin integrate. Chiar și planurile cele mai îndrăznețe pe care le propun nu sînt decît dezvoltări ad infinitum ale actualei situații. Ele nu propun să îmbunătățească raportul dintre individ și ambient, umanizînd ambientul tehnologic, ci de a se realiza echilibrul tehnologizînd organismul uman. Urbanistica și arhitectura actuală nici măcar nu proiectează mai mult. Se mărginesc să formuleze ipoteze verificabile și nu sînt revoluționare: sînt doar inițiatoare.
Am mai spus-o; nici măcar nu-i vorba de a aștepta dezvoltarea unor noi posibilități tehnologice, e doar o pură chestiune de investiții. Dacă lucrul acesta ar fi dorit cu adevărat, în puțini ani toată suprafața globului ar putea fi structurată urbanistic și ar fio structură ne varietur, ale cărei variații cel mult ar fi deja programate, în vederea a ceea ce Alexander
numește « scopurile prestabilite». Excesiv de prestabilite, după gustul meu !
Urbanistica și arhitectura sînt deci astăzi într-o condiție asemănătoare cu cea în care s-a aflat estetica reformatoare a designului după celălalt război; cînd n-a fost susținută de angajamentul cultural, cînd a fost respinsă la un rol ancilar de artă aplicată chiar de intelec-tualii-artiști, cînd a fost astfel ușor aservită scopurilor contingente, de profit imediat, ale aparatului industrial. Dar orașul — spunea Marsilio Ficino — nu este făcut cu pietre (azi ar fi zis din material plastic), e făcut cu oameni. Nu este dimensiunea unei funcțiuni, este dimensiunea existenței.
în măsura în care tehnologia modernă — poate datorită unui secret complex de vinovăție — tinde să facă acest oraș transparent, filiform, o plasă aproape invizibilă, orașul este și va fi totdeauna un spațiu vizual: un spațiu care poate fi organizat ca sistem de informare, dar datorită faptului că e spațiu și deci, în definitiv, gîndire, fixează informația, îi dă un sens, o valoare, un loc, accentuează ca esențială, definitivă, clipa în care este primită; o constrîn-ge și face astfel încît să suscite o reacție care să pregătească un proces ce s-ar putea încheia cu o judecată de valoare, cu o decizie morală.
Este un oraș al marilor structuri care au necesarmente o durată de ani sau de secole. Șl este orașul unei zile, orașul care se oferă imediat percepției, care e alcătuit din Imagini, din senzații și impulsuri mentale, cel pe care îl vedem cu adevărat șl care nu este dat de arhitecturi imobile — care poate nu vor
mai exista, ori vor fi îndepărtate și aproape invizibile structuri — ci de automobile, de persoane, de infinitele informații transmise prin publicitate și prin celelalte canale de comunicație. Acesta este orașul pe care îl vedem; acesta este ambientul complet, ambientul fizic — ar zice
Alexander — în care trăim. Marile
structuri, structurile generatoare,
ne scapă, nu le mai putem vedea.

Este deci o distincție de timpuri, de timpuri lungi și timpuri scurte. Dar să fim atenți, distincția aceasta a existat totdeauna: este cea care și
în arhitectura clasică legiti
Leaza
distincția dintre structură și decorație, structura fiind realitatea durabilă, cea care se
exprimă în secole, care se calculează în secole, iar decorația realitatea care se schimbă, care
se exprimă în ani, în zile, chiar
în ore.
Dar chiar pentru că noi nu
mai pute
astăzi concepe o di-
ferență, o distincție între un
spațiu intern și un spațiu extern, între un spațiu doar al meu și un spațiu al tuturor, astăzi face parte din spațiul urbanistic orice lucru care, în continua schim-
bare a realității ambientului, ne reține pentru o clipă atenția, ne constrînge să ne recunoaștem (fie doar pentru a lua act de propria noastră nulitate) într-un obiect, ori în ceva, nu obiect în sensul tradițional al termenului, șl totuși ceva pe care nu-1 cunosc și a cărui cheie trebuie s-o găsesc, codul de interpretare, o problemă.
De aceea toate cercetările vizuale ar trebui să se organizeze ca cercetare urbanistică. Urbanistică face sculptorul, pictorul, pînă șl cel care compune o pagină tipografică; urbanistică face oricine realizează ceva
care propunîndu-se ca entitate sau valoare intră, fie și la scara dimensională minimă, în sistemul nostru de valori.
Astăzi piața nu este legătura dintre artist și lumea socială, pentru că opera de artă nu mai este obiect, marfă. Intermediarul trebuie să fie școala de toate nivelurile, de toate felurile; iar școala, orice școală, trebuie să educe în vederea construirii orașului, ca formă sensibilă a civilizației. Și totuși nu; se întîmplă că în sistemul nostru urbanistica este o disciplină complementară într-o facultate de arhitectură: ca și cînd patologia generală ar fi o disciplină complementară într-o facultate de odontoiatrie. Astăzi problema unității urbane, a orașului ca organism istoric în dezvoltare istorică este deliberat dată deoparte pentru că nu se vrea ca societatea să aibă istorie. Dar către această dezvoltare ar trebui să privească o artă care ar fi conștientă că este și că trebuie să fie, cum a fost totdeauna, un fapt de cultură urbană, a cărei teorie este, mai mult decît o estetică, o urbanistică generală.
în românește de RADU PETRESCU

MIRCEA POPESCU
Henri Catargi ne-a oferit surpriza unei expoziții pline de inedit, cu tot caracterul ei parțial retrospectiv, a unei expoziții care obligă la nuanțarea și îmbogățirea definiției, devenite tradiționale, a operei și personalității sale.
Regăsim desigur, o dată mai mult, însușirile esențiale care intră ca elemente constitutive în această definiție: claritatea și echilibrul discret, finețea, poezia învăluitoare și penetrantă, lumina aceea calmă și difuză care invită la meditație și reverie, gama cromatică reținută, dar capabilă de surprinzătoare acorduri și modulații. Arta maestrului Catargi îți dă sentimentul statorniciei oamenilor și lucrurilor,

vădește o într-adevăr remarcabilă continuitate și consecvență a unei metode și atitudini, se ridică prin aceasta la ceea ce, în sensul înalt al acestor cuvinte, numim ținută și stil.
Iată de ce nu ne ferim să reluăm, cu acest nou prilej, caracterizările și judecățile critice care revin în cele mai bune comentarii scrise pînă acum asupra unei opere de o mereu nedezmințită calitate umană și artistică, cu un timbru propriu și un farmec specific, originală fără ostentație și emfază, asemenea celor mai elevate expresii ale geniului artistic al poporului nostru.
Regăsind în această nouă expoziție a lui Henri Catargi asemenea permanențe, asemenea tratări definitorii, găsim în ea totodată explicația, mai limpede decît ori-cînd, a fluxului vital care o animă, a motivului pentru care stilul nu degenerează la acest artist în manieră și formulă, iar consecvența interioară, care a fost de atîtea ori
subliniată, nu duce la înțepenire și stagnare. N-aș vorbi atît de răspicat ca un confrate al meu despre evoluție în arta acestui maestru, care, în încheierea unui edificator interviu, întrebat tocmai despre evoluția picturii sale, declara: «. . .Am încercat să lucrez pe aceeași linie toată viața mea și să adîncesc ceea ce știam. » Dar există Ia Henri Catargi, și această expoziție o arată mai elocvent decît cele de pînă acum, o capacitate neistovită de a reacționa viu și autentic la problemele realității, de a-și repune necontenit aceste probleme, o sensibilitate acută, care dublează în permanență spiritul cumpănit, luciditatea și forța ordonatoare, în primul rînd evidente în picturile sale. Atît de evidente, încît aluziile la cartezianismul acestei opere, la clasicismul ei funciar au devenit, pe drept cuvînt de altfel, leit-motive ale comentariilor critice asupra tuturor expozițiilor pe care ni le-a oferit în anii din urmă, concepte prin care judecata critică încearcă să definească, simplificînd, încearcă să găsească formula unei personalități și a unei opere.
Dar, ca orice lucru autentic, opera Iui Catargi iese adesea din limitele oricărei definiții prea riguroase, palpită de o viață plenară, își are imprevizibilul ei, își are dincolo de marea certitudine a nobilei și amplei frumuseți a firii, micile incertitudini și probleme, întrebările pe care artistul și le pune în permanență sau, mai bine zis, pe care i le sugeră motivul din natură, receptat cu o sensibilitate fină, nervoasă, dornică și capabilă să-i surprindă, de fiecare dată, rezonanța specifică. Poate, așa cum s-a scris, lui Henri Catargi îi este străină spontanei-

tatea impresionistă» nu insa prospețimea reacției, nu însă capacitatea de a vorbi la unison cu obiectul contemplației și reflexiei sale» Rafinamentului subtil și delicat din anume natură moartă sau peisaj, cenușiurilor palide, perlate din Natură statică cu scoici, de pildă, tranzițiilor fine și valorilor apropiate, un peisaj ca Stinci la Sozopol le opune o, doar aparent neașteptată, construcție masivă a formelor, prin tușe late, puternice, consonante cu vigoarea, cu tonalitatea majoră a motivului. Există, în limitele acelei relative sobrietăți, care este o constantă a picturii maestrului Catargi, variații ale gamei colorìstico, ale facturii însăși care vorbesc despre registrul larg al sensibilității sale. Paleta trece de la tonalități surde la intensități luminoase, pasta pusă de obicei in straturi fine, aproape imperceptibile, capătă, în unele momente, o materialitate densă, aproape aspră, acordurilor cromatice apropiate li se substituie, in unele lucrări, sonorități mai nete și mai directe.

O cale spre înțelegerea acestei complexități, a organicității și plenitudinii subiacente operei pictate, ne-o oferă ampla selecție de acuarele și desene, cea mai bogată expusă pînă acum de Catargi. Ea revelă un strălucit și pasionat desenator, pe care opera pictată ne face doar să-l bănuim, și un acuarelist care stă
alături de cei mai străluciți reprezentanți ai acestui gen.
Suita aceasta cu adevărat impresionantă de desene, laviuri și acuarele ne vorbește în primul rînd despre acea adecvare rapidă și spontană la datele sensibile ale subiectului,
receptate cu o vibrație amplă și generoasă și cu un spirit al nuanțelor pe care-1 regăsim în întreaga operă a artistului. Concizia, economia de mijloace, linia vioaie și suplă a notațiilor sale în peniță, finețea laviurilor, transparența și fluiditatea acuarelelor sînt ale unui artist plin de temperament și de vervă, pentru care arta este pe lîngă mijloc de cunoaștere și prilej de meditație, bucurie și delectare pură. Cerebralismul, luciditatea ordonatoare pe care le sugerează multe din picturile sale se înalță așadar pe acest fond bogat de sensibilitate, pe această structură temperamentală de autentic artist, capabil de a răspunde spontan, cu nerv, celor mai diferite solicitări exterioare. Ar fi de remarcat cît de amplu se dovedește a fi registrul expresiv al maestrului Catargi, de la calmul și seninătatea visătoare, ușor melancolice, la accentele patetice, dramatice aproape, ale unor peisaje cu arbori ce freamătă în bătaia vîntului, de la densitatea perfect articulată a unor naturi statice la fluiditatea delicată, aeriană, a acuarelelor evocînd atmosfera umedă a țărmului de mare sau de după ploaie»
Sursele și resursele unei arte, căreia i-am admirat de mult finețea și echilibrul suveran, fără a-i prețui totdeauna îndeajuns plenitudinea vitală, ne apar din această expoziție mai bogate și mai adinei ca orieînd. în exegeza operei și personalității atît de ata-șante, de pline de adevărată și profundă umanitate a lui Henri Catargi, expoziția sa din 1969 reprezintă de aceea, fără îndoială, un moment important și revelator.
Vedere la Cassy — acuarelă Stradă la Tîrnovo — ulei Pălăria de paie — ulei Compoziție — acuarela
Masa verde — ulei
Stînti la Sozopol — acuarelă
Clipa osmozelor. Dispar scparaționismeîe. Pereții dintre arte s-au diluat. Aria își împrumuta moaunle, $1 Instrumentóle. A fost și aici o inchiziție. Se îndepărtează. E (sau va fi) o înțelegere peste particularități. Omul à avut, are nevoie să gîndeasca asupra lumii. Și, ca artist, nu-l mai satisfac — despărțite — cuvmtul, culorile, gestul» mișcarea, mimica, sunetele, El se exprimă din ce în ce ma’ des cu limbajul mai multor aste eeodată. Sau al tuturora. Mîlno îl va trebui șl mai mult. Arta ia locul filozofiei într-un fel. E aproape un veac de and numărul filozofilor care scriu poetic tot crește. Artistul tinde să se exprime cu alfabetul și singele și ritmul tuturor artelor. Iar asta nu incomodează arta. Dimpotrivă. De aceea și înființăm — ilustrativ — rubrica de față.
Alchimii coregrafice, metafore statuare, teatru poematic, statui oratorice, compoziții-emblema, picturi lirico sau muzicale, declarații-rugăciune, caricaturi de ergă, poeme picturale ori simfonice, monumente fabu-latorll, arhitecturi dramatice, mistere și verbalism cromatic, narațiuni grafice, dansatoare ale căror corpuri sculptează, compozitori ai decorativului sau abstracției, teatralizînd, muzicieni ritmînd culoarea, gestul sau Idoca, actori cu a căror suplețe de mișcare și

sculptură de lumini sonore, cu ale căror comentarii distanțat așezate printre tăceri, dileme sau fluxuri orale ar fi putut lucra profeții sau conversa geniile — iată puzderii de Ipostaze» înrudiri șl nuanțe (căci ne găsim dincolo de simpla corespondență între limbaje, dincolo de simbolism șl de Interferențele mecanice) în care specificitatea cutărei sau cutărei arte se corupe și se metamoriozează, poate în întîmplnarea unei viitoare arte, unice, care — în frăgezimea sa de mistere — să le fi topit revelator și miraculos pe toate într-una, seducînd concomitent cu fiecare.

Poezie și plastică

SPAȚIUL

FLAUTUL

V A K 1 A T 1 1

de

JEAN TARDIEU

po

D H S U N U

de

Spațiul ? — dispune.
Lumea ? — nu-i. Sunetul ? — rasare.
Șarpele ? — desenează Biciul ? — ațîță. Flautul ? — Înflorește.
Picioarele ? — subliniază.
Gura Ì — merită.
Dansatoarea ? — e.

PICASSO

Gravez în om puterea și-împăcarea pastorul cornutele
lancea arcul și săgeata sălbateca pată și sus acolo crud și strimt
capul războinicei gîngănii. Gravez dansul retras în spațiul său și-n
tăcerea ce crește trilul Muzicii însemn Gravez Împart Ordon însă mă
plec limitei vieții hotarelor ochiului.

Sclccțlunca de fațft cuprinde opt din cele cioийяпго rece variații din placheta lui J. Tardieu» ..Spațiul și ffin

E-ra pe cînd ferice păștea m prin pajiștile viitorului Uneori la
depășitele cîmpuri mă-ntorceam cu dragoste și melancolie
Or, amenințarea mi-era departe în față însă acest lucru-mi făcea pe
nesimțite mersul mai greoi.

24

3

lată-mi palma are degete
repede ca parafa
dubla ca flautul și cornul meu făcutu-mi-a ochii să se retragă-n
volumul de tacere
pe care-l umple șiretenia obrajilor mei.

10

Turcește satirul în straie de fum fața-n fața pentru joc
Pan în fluier și în fllaut !
Șerpii țopăielii noastre oblic ascuțiții ochi de-nălțime-ademeniți
către pisc de sunete vă-avîntă imaginea coarnelor.
O singură zv lenire fără umbră la degetul creatorului vă zmulge din
neant
Mă voi plînge astfel Intr-o zi blestemată panglică de grai un singur
dcsăvîrșlt supus interminabil cuvînt
Din degete-mpletind prostuțul fluieraș născut-o un leu cît soarele de
mare
Era-n strălucirea Arcadici

turmele se pierdeau sub desimi de sprîncene Uita-te la Chipul asta în care toți rămînem domoi ca orizontul și desen înd liniile unei míini ce se prelungește.
11
Ca din fundul apei apei și al vremii sub arcadele-naltului vad la orizont cum cresc reîmpăcați taurul boarul.
N-apăruse încă tortura O vis treaz regăsești împunse pe pajiște cornul strămurarea nevinovăția uitata sub scrum și nisip venele spațiului urma vîntului.
12
Să iubești cu dragoste ceea ce ucizi Chipul pentru veacuri să i-l însăili o profil pur înnobilat de moarte al Jertfei cu ochi de femeie animal-zeu răstignit întipărit în praf de cuțitul soarelui I
Vai cine veni-va să ne dezlege de naștere și de moarte prin care orice crimă-i îndreptățită ? Lăsați-mă să iubesc fără a strivi botul fraged al animalelor lată-mă-n ciurdă, privesc, beau fermecat profunzimea luminii.
în românește de ION CARAION

L A S S
Sculptor* Nlucut la 9 aprilie 1941» ht Timișoara»
Studii? absolvent wl Institutului de arte plastice « Ion Andreeecu »f din Cluj (1967).
Din 1967» participă In expozițiile de stat șl la diferite manifestări colective*
Expoziții personale? 1964 — Cluj, 1968 — Galați*
în străinătate» participă la expoziția de artă românească din Mexic — 1968*
Premii î 1966—premiul 1 pentru sculptură la Festivalul Primăverii» Cluj *

INGO GLASS
de noi sculptură oricìt de fi monumentala*
verzi, pentru ansambluri Consider betonul cu multe pers* altfel încă puțin sculptorii* Și cred mica
Catedrală veche — ciment
Amintiri neplăcute — ghips
Clopotniță — beton
îmi place Brăncușl, adevărata coloană a sculpturii moderne, Moore și GiacomcttL Printre ci mă simt mic, dar am și eu un vis, să fac forme și planuri în spațiu, în spațiul în care trăim* Proiectele mele în sculptură le împart în douăi cele concepute pentru bronz, cu forme și suprafețe calde, intime, și cele concepute ca o arhitectură, ton* Primele pentru spații iar celelalte arhitectonice un material pective, de atacat
DIMITRIE GAVRILEAN
Pictor, Născut la 22 octombrie 1942, la Voroneț, județul Suceava,
Studii : absolvent al Institutului de arte plastice « Nicolae Grigorescu», din București (1966)< Profesor la Liceul de muzică și arte plastice « Octav Băncllă » din Iași.
Din 1966 participă la expozițiile de stat șl la diferite manifestări colective»
I. Noaptea mirilor (detaliu) — ulei
1, Clovnul astrolog — ulei
3* Datină — ulei
4. înălțare — ulei

cele ale realului imediat, obișnuit. Caut noi relații, spirituale, între elementele luate din amintirile copilăriei, din peisajul străbătind din frescele Voronețului. Vreau ca prin aceste noi asocieri să ajung la un fantastic esențial, distinct de invențiile imaginarului gratuit, la crearea unui spațiu nou, mitic. Aș vrea, de asemenea, să-mi desavîrșesc mijloacele plastice cu un rafinament de giuvaergiu, de miniaturist, astfel încît minuția detaliului pictural să fie subordonată ansamblului, amplificîndu-l totodată, lărgindu4 sensurile spirituale. Iar dacă ar fi să vorbesc nu numai despre pictura mea, ci și despre felul în care înțeleg arta, creația în general, aș transcrie aici pateticul « credo » al lui Wagner: « Cred într-o judecată din urmă, cînd vor fi condamnați la groaznice chinuri toți cei care în această lume vor fi cutezat să vîndă la tarabă arta sublimă și castă, toți cei care o vor fi mînjit și degradat prin micimea simțămintelor
Lucrările mele au aparență fantastică, tinzînd spre o anumită latură a suprarealului, întrucît relațiile create nu sînt
I
și din obiceiurile satului natal, Voroneț. Caut să prind firul nevăzut din care purced fapte și vise de mult trecute, Vreau ca prin aceste noi
invențiile imaginarului gratuit, la crearea unui spațiu nou
amplificîndu4 totodată, lărgindu4 sensurile spirituale. Iar dacă ar fi să vorbesc nu numai despre pictura
din urmă, cînd vor fi condamnați la groaznice chinuri toți cei care în această Iu
subiimă și castă, toți cei care o vor fi mînjit și degradat prin micimea simțămintelor, prin josnica lor lăcomie pentru plăcerile materiale. Cred în schimb că slujitorii credincioși ai marii arte, care vor fi glorificați și înveșmîntați în celeste cămăși de lumină, de miresme și de melodioase acorduri, se vor întoarce spre a se contopi în sînul divinului încenut al marii armonii. »

DIMITR1E GAVRILEAN

Pictor. Născut la 10 decembrie 1927, în comuna Dumbrava, județul Prahova.

Studii: absolvent al Institutului de arte plastice «Nicolae Grigorescu» din București (1956). în 1963 primește o bursă de studii în Italia. Asistent la catedra de pictură a Institutului Pedagogic, Universitatea București.

Din 1956 participă la expozițiile de stat și la diferite manifestări colective.

în străinătate participă la expoziții de artă românească; 1966 — Havana; și la expoziții internaționale : 1966 — Londra, 1969 — Niiren-berg.

în ultimii ani preocupările mele s-au deplasat de la pictură spre un cîmp al experienței vizuale, care, după părerea mea, prezintă un interes deosebit pentru artistul de azi* Am ajuns la convingerea că in epoca noastră este firesc să se dezvolte și alte forme ale expresiei plastice, depășind viziunea implicată de pictura de șevalet și problemele organizării suprafeței plane* în fond este vorba de crearea, de organizarea unor forme plastice spațiale, integrate în ambiantă.
y
Lucrările mele sînt încercări de abordare a problemelor expresiei plastice Ja scara spațiului urban. Ceea ce pot spune cu oarecare certitudine despre acest modest început este că nu-mi propun să fac ^obiecte”, ci să construiesc forme plastice care să constituie o prezență semnificativă în cetate»

Ipoteză I — construcție
Ipoteză II — construcție
Ipoteză III — construcție Sarmisegetuza — colaj
La Ruche azi
f

LA RUCHE

DENYS CHEVALIER

Printre plicurile, facturile, invitațiile și prospectele obișnuite, curierul bi-bebdomadar îmi aduce o scrisoare destul de dureroasă, trasă la șapirograf. Ea mă informa că amenințarea de dărîmare, care apăsa periodic asupra atelierelor « La Rache » (,,Stupul”) se conturează din nou. Astfel, chiar și aici în insula Sein, pierdută în mijlocul oceanului, minusculă, pustie și plată, îmi parvin veștile rele.
«La Ruche»? Dar ce e asta, veți întreba dumneavoastră. Ei bine, afla ți că este o veche cetate a artiștilor, pe malul sting al Senei, despre care vă voi vorbi amănunțit ceva mai departe.
Pentru moment, trebuie să știți că se crease cu ani în urmă, din inițiativa pictorului Jacques Schapiro, un Comitet pentru salvarea « Stupului ». Sub președinția de onoare a lui Marc Chagall și întrunind reprezentanții cei mai de seamă ai artelor și literelor, începînd cu Georges Braque (care trăia pe atunci) și pînă la André Malraux (care era ministru), acest Comitet avea drept scop să împiedice orice proiect de demolare; el considera oportun (în cazul cînd chiriile ar fi fost insuficiente pentru a face față reparațiilor mai urgente) ca întreaga problemă să fie preluată de stat. în acest sens, Comitetul propunea ca, după ce atelierele anexe vor fi dărîmate, iar artiștii instalați în localuri mai confortabile, să se conserve Rotonda, adică clădirea centrală care ar urma să fie transformată într-un muzeu al Școlii din Pans unde să se expună, în mod permanent, lucrările artiștilor care au trăit si au lucrat în aceste locuri. Evident, un asemenea proiect denota din partea autorilor lui o foarte mare doză de naivitate, deoarece presupunea că activitatea oficialității, a ministerului mai precis, se va axa cu precădere asupra construirii de ateliere noi, cu chirii rezonabile.
Oricum, actualii responsabili ai societății nou-înființate — Societatea Artiștilor de la ..Ruche” — Simone Dat și Marcel Damboise, par a fi adoptat un punct de vedere cu totul diferit. Nu se mai pune problema mutării și reinstalării artiștilor în altă parte. Și au perfectă dreptate. Dar să-i ascultăm.: «Vrem să apărăm însăși noțiunea de ,,sat al artiștilor” atunci cînd apăram ,,Stupul”, fiindcă tocmai datorită acestui mediu favorabil, prietenos, grație acestui ,,humus” s-au putut forma mari artiști și mari opere, în opoziție desigur cu ,,cetățile de artiști”, vaste cazărmi inumane în care orice contact, orice creație pare a fi o prinsoare și unde atelierele au fost denumite ,,celule”. F foarte firesc ca Montparnasse să se modernizeze, dar fără să se șteargă dintr-un condei tot trecutul. ,,Stupul”, face parte din acest trecut și, dacă vom obține ca aspectul lui pitoresc să fie păstrat și clădirile restaurate (..,), el va aparține viitorului».
Am făgăduit să spun ce anume era Stupul. De fapt este aproape o legendă. lat-o așa cum am cunoscut-o puțin și eu și așa cum au cunoscut-o prietenii mei, astăzi în majoritatea lor dispăruți dintre noi, șl care mi-au povestit despre ea.

La Paris, în arondismentul al XV-lea, în apropierea abatoarelor din Vaugirard și a Bulevardului de centură, există o cetate a artiștilor formată din numeroase ateliere. După cum am văzut, de mal bine de douăzeci de ani. este amenințată să dispară: unele ateliere au căzut în paragină și demolarea lor se conturează din ce în ce mal precis* Cu grădinițele ei prost îngrijite, cu poarta de fier ruginit șl aspectul vetust al clădirilor, cetatea este în momentul de față unul din cele mai pitorești
colțuri ale arondismentului, nu prea avantajat din acest punct de vedere.
Dar de ce denumirea de Stup? De unde îi vine numele? Ii vine de la organizarea arhitecturală care, văzută în plan, seamănă cu un stup. Privită din avion, de pildă, cetatea ¿ prezintă ca un edificiu rotund, împrejmuit de o serie de construcții joase, în formă de inel. Parcă ar fi planeta .Saturn. Nu departe, despărțite de clădirea, principală prin curți de diferite forme, se ridică alte imobile, pînă la trei etaje, cu ateliere. Totul a fost construit din materiale provenite din demolarea expoziției Universale, din 1900, de către un sculptor filantrop, Alfred Boucher, care dorea să ofere confraților săi nevoiași, adăpost și condiții de lucru.
Era un om ciudat acest Alfred Boucher. Sculptor oficial, practicînd o artă convențională și academică, el fusese, înainte de a deveni elevul lui Rodin, muncitor agricol. Foarte sărac, după ce a simțit trezindu-se în el vocația artistică, a început să facă negoț cu lucruri de ocazie. Exercitarea acestei profesiuni i-a format gustul. Mai tîrziu, după absolvirea Școlii de Bele-Arte, a ajuns un sculptor copleșit de comenzi și s-a îmbogățit. Tocmai fiindcă era un idealist și fiindcă păstrase proaspătă în sufletul lui amintirea unei tinereți trudite, a hotărît, într-o bună zr, să ușureze, pe cît îi stătea în putință, viața tinerilor plasticieni debutând. De aceea, după ce a achiziționat un imens teren care se întindea dincolo de limitele Parisului de odinioară, ar intrat în legătură cu guvernul care i-a cedat la prețuri avantajoase materiale provenite din demolarea expoziției. Astfel, clădirea denumită astăzi Rotonda, nu este altceva decît fostul Pavilion al Vinurilor transportat integral, așa cum era. Pe măsură ce materialele soseau, el construia în jurul edificiului central alte ateliere anexe. împrejurările cu totul speciale în care au fost făcute clădirile explică, printre altele, anomaliile și anacronismele, cît și faptul că unele ferestre din 1900 sînt străjuite de frontoane.
Pe de altă parte, gîndindu-mă bine, mă întreb dacă este într-adevăr o creație a hazardului această denumire sub care și-a făcut faima cetatea. Nu vi se pare mai degrabă că ar avea o rațiune socialăf. că amintește de o societate de asigurări, de ajutor mutual? Cine știe dacă nu cumva chiar constructorul ei i-a dac numele? într-adevăr, în cuvîntul stup, aplicat în cazul de fața, simt cum străbate un ușor iz din frazeologia înduioșătoare a filantropilor falanscerieni a căror tradiție mai dăinuia încă prin 1900 și în fața căreia nările bravului moș Boucher, ,fiu spiritual întîrziat al lui Saint-Simon, nu puteau rămine insensibile.
Oricum, în vremea aceea, «la Ruche», în ciuda arhitecturii ei extravagante, arăta, indiscutabil, ca un loc foarte idilic. Boucher, care migălea toate detaliile, amenajase spații verzi, grădini în care alei mărginite de tufe de trandafiri împrejmulau răzoarele pline de flori. Verdeața înveselea domeniul care, de altfel, creștea vazînd cu ochii. Astfel, în vremea splendorii sale, Stupul se întindea pînă aproape de Porte do Versailles. · *.

Atelierele care prin 1910 ajunseseră la un număr de 140, erau închiriate de Boucher artiştilor la preţuri foarte modeste, în medie de 80 de franci anual. Era pe aiutici epoca de mare glorie a lui Rodin care îl fusese maestru şl a cărui operă încă mai provoca vîlvă. Locatarii Stupului, printre care în vremea aceea se număra şi un sculptor pre nume
33
Stupului se montau spectacole de amatori; cîfiva dintre aceşti amatori vor lăsa unele urme in istoria teatrului. Louis Jouvet, de pilda, in stagiunea 1908-1909 a pus in scenă spectacole cu ajutorul grupări. «Action Ls Arts » din care făceau parte Banville şi Dhostel ; ultimi, do. duceau in cadrul Stupului o acţiune paralelă cu acest teatru experimental destinat celor tineri. S-a jucat « Britannicus », «La Recommandation », o comedie de Max Maurey, «Le cœur a ses raisons» de Robert
de Fiers şi Caillavet, etc. w .
în jurul anilor 1910 Stupul prospera. Unul dupa altul veniseră pictorii Kremègne şi Kikoine. Cît despre Soutine, el nu avea atelier şi locuia cînd la unul cînd la altul. După ce lucrase la Uzinele Renault în 1914 şi fusese rănit, se reîntorsese la pictură. Deseori, cînd era timp frumos picta prin grădini. în 1916 Soutine a părăsit însă pentru totdeauna Stupul şi nu s-a mai arătat decît în chip de musafir. Archipenko este unul dintre primii cubişti cu atelier aici, unde a întîlnit un ţăran voinic pe care nimeni nu-1 cunoştea şi cu care s-a împrietenit. Era Fernand Léger. în timp ce sculptorul cìnta cu vocea lui frumoasă de rus, Fernand Léger cìnta la harpă. împreuna cu Laurens şi mai tirziu cu Zadkine, ambii sculptori, ei au dat naştere unui cubism uşor deosebit de cel ce se zamîslea în acelaşi moment pe malul drept, la Bateau-Lavoir pe care cei din Montmartre au izbutit să-1 salveze la timp din ghiarele aceluiaşi destin funest ce pîndeşte astăzi Stupul.
între Montmartre, frecventat de Max Jacob, Georges Braque, Picasso, şi malul sting, legătura era făcută de Apollinaire. Avînd picioare bune, Apollinaire venea adesea, pe jos, în vizită la amicii săi din Vaugirard. Prin 1909 — 1910, una din lucrările sculptorului Indenbaum era celebră în Stup. E vorba de « Macchabé ». Artistul şi prietenii săi o aşezaseră afară, pe aleea care ducea din grădină la « buen retiro » şi care fusese botezată cu numele de « Impasse du Trône ».
în perpetua agitaţie în care trăiau cele cîteva sute de persoane din Stup, domnea totuşi o oarecare ordine datorită doamnei Secondé. Doamna Secondé şi soţul ei reprezentau, în mijlocul acestui inimaginabil cafarnaum de actori, de modele şi pictori, elementul regulator. Ei îndeplineau funcţia de îngrijitori ai domeniului. însă popularitatea de care se bucurau se datora îndeosebi spiritului lor îndatoritor, delicate-
Morel, fost confident al lui Cézanne şi al lui Renoir, s-au împărţit îndată în două clanuri» Pe de o parte cei cuminţi, de tendinţă oficială, iar de cealaltă artiştii de avangardă care întreprindeau cercetări pasionate asupra artei lor, în majoritate foarte tineri şi uneori cam coţcari. Ciudat e ca aceste deosebiri, în comportarea artistica şi umană, se manifestau chiar şi pe coordonate geografice. Astfel, instinctiv, tinerii pictori care mai tîrziu aveau să fie grupaţi sub denumirea generică de Şcoala din Paris se strînsesera laolaltă în aceeaşi clădire şî anume în Rotondă. Acolo se învecinau, într-un fel de permanentă furtună, lenea, geniul, dragostea, vinul şi munca. în acest creuzet al artei moderne şi microcosm al lumii artelor

convietuiau germani și chinezi, evrei ruși, unguri, francezi, etc. Cîntece și vociferări rostite în toate limbile pămîntuluî răsunau în ateliere. Cit despre Alfred Boucher — care își rezervase în apropiere două mici pavilioane gemene unde își instalase colecția și două ateliere chiar în Rotondă — el domnea cu o lăudabilă și binevoitoare seninătate asupra micului univers turbulent. Pe cît de bun si înțelegător în tainițele sufletului său, pe atît de original în comportare, Boucher înființase și o academie liberă cu modele gratuite pentru locatarii lui. O altă inițiativă arată cît de urgentă considera el rezolvarea problemei supraviețuirii artistului în lumea contemporană: în scopul de a face cunoscută pictura și sculptura artiștilor din Stup și pentru a creea debușeuri comerciale artei moderne care se plămădea sub ochii lui, fără ca lucrările să mai treacă prin mîinile unor negustori hrăpăreți, el achiziționase un furgón care, încărcat cu picturi și sculpturi, străbatea Parisul în lung și în lat. Era o încercare de a stabili un contact direct - pe care îl visa rodnic - între marele public și protejați! sai. Zădărnicia unei atari acțiuni era însă dintru început evidentă și ea nu a avut nici un rezultat pozitiv. Totuși este meritul lui Boucher de a fi încercat acest lucru. O altă trăsătură ilustrează și ea caracterul bătrînuluî sculptor: urmărind să realizeze un fel de sinteză a artelor, și să transforme Stupul într-o colonie de artiști cuprinzătoare, unde toate disciplinele să fie reprezentate, Boucher amenajase un mic teatru. Pentru locatarii
34
ţci și amicalei comprehensiuni cu care vegheau asupra acestor inși nedis* ciplinați. încă și astăzi, rarii supraviețuitori ai anilor eroici vorbesc cu căldură și cu o sinceră emoție de acest cuplu celebru, pentru că foarte mulți artiști, pe care mizeria îi silea la un post cronic, au supraviețuit grație tocanelor și ciorbelor de fasole și de cartofi pe care bătrîna Secondé le făcea pentru ei într-un imens cazan* Dar sufletul milos al acestor îngrijitori nu se mărginea la atît. Nu rareori unii locatari momentan strîmtorați izbuteau să-și plătească la timp chiria numai datorită sumelor avansate de doamna Secondé. El era un om liniștit. îngrijirea straturilor de (lori, a plantelor, altoitul și curățitul pomilor îi luau practic tot timpul. Aici, în acest mic paradis, Louis Jouvet, care pe atunci semna Jouvey, a montat în 1911 « Azilul de noapte », piesa lui Max Maury și « Triumvirii » lui François Ponsard. Tot aici a făcut cunoștință cu Copeau, care mai tîrziu avea sa-1 aducă la Vieux-Colombier în calitate de colaborator.

Totuși, oricît de vaste și de numeroase ar fi fost atelierele Stupului, ele se dovedeau insuficiente pentru a adăposti pletora de artiști francezi și străini ce năvăleau în Paris în căutare de ateliere. De aceea sedentarilor care aveau fericirea să posede un atelier li se adăuga o întreagă faună de artiști rătăcitori, fără domiciliu fix, care lucrau pe la prieteni, transportîndu-și materialele după posibilitățile de cazare. Pascin, Kisling și Modigliani, de pildă, se numărau printre acești nomazi. Abia mai tîrziu, mult mai tîrziu și la intervale diferite ei au izbutit să-și găsească fiecare adăpostul dorit, indispensabil vieții și creației.

Dar populația flotantă a acestui falanster al artelor nu se compunea doar din artiști. Foarte multe femei, modele sau tovarășe vremelnice, bogătașe originale ori femei fără căpătîi, bîntuiau prin aceste meleaguri. Ele erau principalul izvor de bucurii, de țipete și de certuri. Deja celebru, Stupul era un punct de atracție pentru femeile de lume, pentru aristo-crați sau aceia care se considerau ca atare și

pentru toți curioșii dornici de alienare și de senzații tari sau inedite.
Animalele constituiau cea de a treia categorie a locuitorilor Stupului, înaintea războiului din 1914, unul dintre aceste animale era o celebritate. E vorba de un măgar, de o măgăriță de fapt, căreia i se dăduse numele de «Jeanette». Neavînd nici un stăpîn legal, dormea pe unde nimerea și era hrănită rînd pe rînd de toți locatarii. Deși întrutotul
independentă, așa cum îi stă bine unei măgărițe care se respectă, ea avea o deosebită afecțiune pentru Indenbaum» Atunci cimi avea ehei să-l·vadă lovea cu botul în ușa atelierului lui. Era o măgăriță eu un indis·» cutabil temperament artistic, cu mai multă sensibilitate însă pentru muzică decît pentru artele plastice. De altfel > nu se ducea deloc lipsă de așa ceva fiindcă, afară de pianiști, violoniști șt diverși muzicieni caro își aleseseră aici domiciliul, foarte mulți pictori cìntati la diferite instru* mente: acordeon, armonica și altele. Prin simțul artistic de care dădea dovadă, «Jeanette» avea o evidentă superioritate asupra clinilor, pisi* cilor sau păsărilor (în colivie sau în libertate) care se sbetiguiau prin atelierele și grădinile Stupului, dar rămîneau indiferenți sau în cel mai bun caz o zbughiau la fugă la primele scîrțîituri ale viorilor. în 1916, șeptelul cetății se îmbogățise și cu o capră, ce își petrecea timpul behăind, păscînd și dînd iama prin razoarcte lui moș Secondo, care nu prea aveau nevoie și de asta, grădinile fiind în bună parte devas* tate de refugiații izgoniți de prin casele lor de invazie și acum adăpostiți în Stup.
Lipsa de combustibil a fost pricina dispariției pomilor. Peluzele erau călcate în picioare de copii, florile erau smulse, rufele acestor bieți oameni se uscau pe sîrmele unde ar fi trebuit să se cațăre trandafirii și totul arăta ca o pustietate. Domeniul care ani de*a r indili nu contenise să crească și să se înfrumusețeze intra acum in faza lui de regres. Faza s-a prelungit pînă în zilele noastre care nu vor cunoaște, sperăm, rușinea de a asista Ia dispariția definitivă a ceea ce a mai rămas din înfăptuirea lui Alfred Boucher.
în vremurile bune ale Cetății, pe timpul cînd Jeanette, cu aspectul ei de proprietar filozof, trecea liniștită pe alei, exista un personaj care atrăgea atenția locuitorilor Stupului, Era un rus, ceva mai vîrstnic decît media celorlalți locatari. Necunoscut de cei mai mulți dintre ei, distant și nelegînd cu nimeni prietenie, părea a dispune de resurse financiare mai însemnate. Se numea Marc ChagalL Pierdut în visele lui, era socotit de ceilalți drept un sălbatec. Tinerii — Morice Lipsi, sculptorul Païlès și alții — îi arătau o admirație nuanțată de respect.
Ostilitățile schimbaseră mult aspectul Stupului. Dintre artiști, unii fuseseră mobilizați, alții se mutaseră, dispăruseră sau muriseră. Odată cu pacea, chiriile s-au ridicat în mod simțitor, ajung înd în medic la
Alfred Boucher
Amedeo Modigliani
I. Zndkine în atelierul său
l i. Soutine cu soția sa și ciinole lor în
Curtea azi
300 de franci anual. O nouă generație de artiști punea stăpînire pe aceste meleaguri, însă pictorii, artiștii mai precis, nu mai erau singuri acum. Criza de locuințe, foarte acută, determinase numeroase persoane sau familii să se instaleze în atelierele pe care le considerau niște simple apartamente. Printre noii veniți se remarcau

italianul Battaglia, Yout-zatis, sculptorul animalier lituanian Tchaîcoff, Couturier, pe atunci elev al lui Maillol etc. Tradiția celor doi Secondé era continuată acum de familia Ostroun. El era un pictor sărac și, pentru a-și întreține familia, executa rame de tablouri. în perioadele de mare sărăcie aduna împreună cu nevastă-sa chiștocuri de țigare pe care le vindea. Sărăcia nu o Împiedeca însă pe doamna Ostroun, care avea o inimă de aur, să vină în ajutorul vecinilor încă și mai necăjiți decît ei. Astfel ea hrănea zilnic cîțiva pictori și sculptori ruși, spanioli sau persani. Singurul fel de mineare, de altfel inventat de ea, — foarte simplu, fiind făcut numai din cartofi, iar atunci cînd era sezonul și din roșii, — fusese botezat de pensionarii ei « Ruchque ».

Se remarcau Lotus Neillot, peste măsură de lung, cu o mutră famelică și tristă, anarhist convins, care a fost ani în șir președintele Salonului Independenților, Miller, pictorul surdomut, sculptorul spaniol Vérité, Mario Vives etc. Unii dintre ei — Yankei de pildă, fiul lui Kikoine, pictor și el, — se născuseră chiar aici, iar familiile lor constituiau adevărate dinastii în aceste locuri. într-un mediu în continuă schimbare, o asemenea înrădăcinare părea ciudată.

Printre originalii atît de numeroși în. Stup, era și un bătrîn evreu rus, negustor ambulant, al cărui nume nimeni nu-1 știa. Deși își avea domiciliul în arondismentul al IV-lea, în cartierul Saint-Paul, el venea la Stup, pe jos, aproape zilnic, ca și Apollinaire odinioară, împingînd tărăboanța încărcată cu hrean, lipie și scrumbii sărate — marfă pe care o vindea cu precădere. Abia vorbind franțuzește, întocmai ca majoritatea clienților săi de altfel, cu un aspect mizer, bătrînul era foarte stimat și apreciat pentru faptul că făcea înlesniri de plată și acorda credite clienților săi,

în 1934, Alfred Boucher murise. Atelierele erau închiriate acum cu 500 și 700 franci anual, după importanța lor.

De la dispariția tragică a lui Modigliani și a Jeanne! Ilébuternc, mulți dintre cei ce aveau să devină mai tîrziu celebri trecuseră prin aceste locuri. Numele lor figurau înscrise cu litere de aur pe sintezele sălilor de cinema Studio-Parnasse și Ea Rotonde din Montparnasse. Epstein devenise membru al Academiei regale, Alain Cuny și Frank Villard (foști pictori, ajunși actori) apăreau acum în primele roluri, Biaise Cendrars, veșnicul călător, ciung (pierduse un braț în război)
era în căutare de noi aventuri. Lipschitz plecase de asemenea și Ossip Zadkine se instalase în apropiere, în strada Assas, într-o casă de agrement de altădată.

Populația ne-artistă creștea, începînd să devină chiar majoritară. Se instalase aci o tînără rusoaică bogata și frumoasă, ocupînd fără drept un atelier ce i s-ar fi cuvenit unui artist; dar temperamentul focos al intrusei topise gheața și vecinii o iertaseră. Tot aici își fixaseră sediul cîțiva ipsosari italieni, care turnau în ghips pămîntul modelat de sculptori. în timp de 25 de ani domeniul se înjumătățise. Totuși, condițiile materiale în care trăiau cei mai mulți artiști erau aproape identice cu cele de odinioară. Sărăcia domnea, fiind pentru unii o stare cronică. Cînd de pildă a venit factorul sa-1 anunțe pe Louis Neillot că luase premiul Blumenthal, pictorul, într-un acces de generozitate, a vrut să-l cinstească cu 8 franci, dar a trebuit să-i împrumute.

Pictura nu mai avea căutare. Lumea se pregătea de război și producțiile spiritului păreau acum niște simple frivolități. în timpul celui de al doilea război mondial, condițiile în care au trăit cei rămași în Stup

au fost groaznice. După eliberare, o parte din atelierele periferice au fost dărîmate, sub pretextul că ar fi părăginite și insalubre, Rotonda însă nu a fost lovită de aceste măsuri. Vîrstnicilor le-au luat locul pictori tineri: Rebeyrolles, De Gallard, Michel Thompson, Janikovsky, Simone Dat, Tisserand, Mouly etc. care cu toții, mai devreme sau mai tîrziu. aveau să-și cîștige notorietatea; unii dintre ei continuă să locuiască însă tot în Stup. Sculptorii se numesc acum Balthasar Lobo, Michel Sima, Tarabella, Hertz, Leoni. Chiria nu este prea ridicată dar, pina nu de mult, unele ateliere nu aveau nici lumină electrică, nici gaze și îmi amintesc că în pavilionul central, în Rotondă, n-am văzut decît un singur robinet de apă la fiecare etaj.
Totuși, cu tonte cusururile ei, mereu ciuntită —fie pentru a se mări Abatoarele, fie pentru a se construi H.L.jM.-uri și garaje, ori pentru amenajări de circulație - cetatea continuă să aducă imense servicii. Mai există șl acum vreo 60 de ateliere dintre care aproape jumătate sînt ocupate de artiști.
Deci din două motive — aș crede eu — trebuie să se păstreze și sa se restaureze ceea ce a mai ramas din Stup șl se cuvine să urăm succes inițiativei luate de Societatea despre care vorbeam la început. în primul rînd pentru că e vorba de localuri profesionale pentru artiști, iar la 1 arij, în capitala artelor, ele sînt scandalos de puține și scumpe, apoi fiindcă foarte arareori întîlnim asemenea lăcașuri unde trecutul și prezentul să fie intim legate de ceea ce constituie astăzi, ca și altădată, autentica grandoare (detest cuvîntul din cauza folosirii abuzive, dar n-um încotro) a Școlii Parisului.
36
Ă ÎN ELVEȚIA
«Arhitectura contemporană în Elveția» (salarle -ff/*' do documentare pentru construcții, arhitectura șl sistema-a.c.) nc-a oferit o trecere în revista sugestiva ș Ingenios unora din cele mal recente opere reprezentative ale arhitec-
VU"ÙnaV'din"calitățile majore, de altfel tradiționale, alo acestei arhitecturi, este subtila știință a Integrării în peisaj. De la locuințele în terase - o formulă fericită de înscriere în accidentele de teren — la ansamblurile do școli, hoteluri sau cabane șl la clădirile social-culturale de marc Importanță, pretutindeni se simte preocuparea de consonanță a operei omului cu ambianța naturală» Ne-a atras atenția, de asemenea, sobrietatea acestei arhitecturi care folosește materialele cele mai modeste -- lem-nul, betonul aparent prelucrat, metalul vopsit, zidăria dc cărămidă apa* rentă etc., climlnînd luxul ostentativ, atît dc dăunător calității autentice a plasticii arhitecturale chiar în cele mai pretențioase edificii.
Frumosul arhitectural este obținut în primul rînd prin fantezia bogată a configurării și dispoziției spațiului arhitectural interior și exterior; plasticitatea Intrinsecă constituie calitatea majoră a celor mal multe exemplare (adevărate sculpturi-cavități în spațiile interioare, uriașe sculpturi arhitecturale în înfățișarea volumelor exterioare). Se poate remarca șl prezența formelor plastice autonome Integrate spațiului arhitectural, ca dc pildă, la Insti» tutui de studii economice din St. Gallen.
O mențiune specială trebuie făcută în privința modulul dc prezentare a expoziției. Un sistem dc panotaj dcmontabil, dc o surprinzătoare flexibilitate do organizare spațială, oferea o marc varietate combinatorie. Complotată cu un număr dc ecrane pe care se proiectează încontinuu diapozitive în culori ce însoțesc fericit documentele fotografice șl planurile, expoziția a reușit pe un spațiu de mici

proporţii să ne redea foarte sugestiv calitatea înaltă a arhitecturii elveţiene dc azi.

Arh. ANTON MOISESCU

Expoziţia a Centrului tizare — mal organizată a turil elveţiene. ,

, .

Una din calităţile majore, de altfel tradiţionale, ale acestei arhitecturi, este subtila ştiinţă a Integrării în peisaj. De la locuinţele în terase

SCENOGRAFIA

Concepută în genul tradiţional al expunerii artei dc şevalet (şl nu într-o modalitate cc s-ar putea numi spectacol al spectacolului), expoziţia de scenografie cehoslovacă (Ateneul Român) s-a constituit în documentar artistic. Cele 102 lucrări — schiţe dc decor, schiţe de costum şi cîteva machete — au scos în evidenţă una din trăsăturile caracteristice ale scenografiei contemporane cehoslovace: concepţia sa arhitecturală. Elementele de decor, fixe sau mobile, slujesc la construirea unui spaţiu adecvat spectacolului propriu-zls; elementul pictural c utilizat cu generozitate la realizarea costumului. Este evidentă pluralitatea interpretărilor, grupate însă, în principal, în jurul promotorilor scenografici contemporane — la Praga, prof. Josef Svoboda, personalitate marcantă, şl Frantisele Trôstcr, lar la Bratislava, arh. Ladislav Vychodil. O expoziţie instructivă, o confruntare interesantă. u ы

CEHOSLOVACĂ

SCULPTURA CUBANA

Expoziţia dc sculptură din Cuba (Ateneul Român, aprilie a.c.) a cuprins o colecţie do 39 lucrări (lemn, marmură, piatră, teracotă, bronz, fler, cositor) ale unui grup do opt artişti : Francisco Antigua Arcnclbla, Josó Antonio Diaz Pelaci, Rita Longa, Sergio Martínez Sopeña, Enrique Moret Astruells, Josó Nunoz Booth. Tomas Oliva Gonzalos şl Eugenio Rodriguez Rodríguez.

Selecţia sculpturilor a fost convingătoare, atît pentru conturarea profilului fiecărui artist expozant în parte (flecare fiind reprezentat prin cîte patru-cinci lucrări) cît şl pentru sugerarea Imaginii do ansamblu a peisajului sculpturii contemporane cubane.

Colecţia expusă a vădit — cu excepţia cîtorva lucrări

[redacted] M le· » -__

" * " 1 -----

purtînd amprenta unul expresionism autohton — o varietate dc tendinţe şl direcţii care reiau» în general, experienţele şi orientările artei contemporane europene — de la figurativ la nonfigurativ.

Se poate afirma — după cum mărturiseşte, de altfel, Tomas Oliva în textul Introductiv al catalogului — că sculptorii cubani» ţlntnd seama de efervescenţa construcţiilor edilitare, de dezvoltarea urbanistică, sînt preocupaţi de valorificarea spaţiului, de Integrarea ar-tel în mediul ambiant.

(In Ilustraţie - lucrări de José Antonio Dlaz Pelaez, Rita Longa» Sergio Martinez Sopona, Enrique Moret Astruells şl Eugenio Rodríguez Rodríguez).

H. H.

GEORGE APOSTU

EXPOZIŢII DE GRUP

DESEN

PICTURĂ, SCULPTURĂ, GRAFICĂ SALA KALINDERU

Galeriile de artă din bd. Magheru. Aprilie. A prezentat 49 desene în cărbune, tuș, pastel — compoziții, studii (portret și nud).
Victor Postelnicu: 35 lucrări de sculptură — piese de mici dimensiuni — portrete, compoziții și proiecte pentru compoziții monumentale, vădind preocupări pentru sinteza decorativă.
Răduș jugăurs : 21 de lucrări de grafică de șevalet (compoziții figurative și abstracte de factură picturală) și 3 lucrări de grafică publicitară — mape pentru discuri.
Gheorghe Bucătaru : 32 lucrări de pictură (ulei pe pinza, pe carton și pe sticlă) — compoziții, peisaje, flori — în diverse formule stilistice; predomină lucrările de viziune infantilă.
GRAFICĂ

PICTURĂ și SCULPTURĂ
Casa dc cultură din Vaslui. Februarie. Au expus: Mihai Câmâruț (12 lucrări dc pictură în ulei și acuarelă), Vasilc Condurache (8 sculpturi), Adrian Podolcanu (14 lucrări de pictură în ulei și acuarelă) și Constantin Radlnschi (16 lucrări dc pictură în acuarelă) — peisaje, portrete, compoziții etc., inspirate din realitatea contemporană.
Uzina de Sîrmă-Buzău. Aprille-mai. Expoziția de primăvară a Cenaclului U.A.P. Buzău, organizată cu concursul Comitetului Județean pentru Cultură șl Artă. A cuprins 31 lucrări de grafică (portret, peisaj, compoziție, natură moartă). Au expus: Gheorghe Ciobanu, Gheorghe Coman, Nicolao lonescu. Florin Menzopol, Emil Pricopescu, Gheorghe Staicu Coloncști și Gheorghe Stoica.
DESEN UMORISTIC
на ohw» —η,
., DEȘEW имевБпе
Galeriile de artă din bd. Magheru. Aprilie-mai. Au fost expuse 92 caricaturi de genuri diverse, executate în diferite tehnici de: Adrian Andronic, Toni Avram, Gh. Chiriac, N. Claudiu, AL Clenciu, Nell Cobar, Nîcolae Corneliu, V. Mândră Crăiță, V. Crișan, Cik Damadian, Ion Davidescu, Ion Dogar-Marinescu, Adrian Dra-gomirescu, Fred Ghenăde-scu.V. Gronsky, Mihai Grosu, Adrian Lucaci, Dumitru Negrea, Tudor Pali, Mihai Pînzaru, Albert Poch, I. Silvan, Eugen Taru și losîf Teodorescu.
GHEORGHE
ILIESCU CĂLINEȘTI
DESEN
Galeriile dc artă din bd. Magheru. Aprilie. A prezentat 54 desene în tuș — compoziție, peisaj, portret.
Retrospectiva DIMITRIE HÂRLESCU
Organizată din inițiativa Muzeului de artă din Constanța în anii 1967—68 la Constanța, Bacău, Piatra Neamț, retrospectiva Dimitrie Hârlcscu 0672—1923) a fost prezentată în martie a.c. la București (Ateneul Român).
Selecția celor 39 lucrări dc pictură în ulei și 32 desene și fotocopii după desene originale a avut meritul de a contribui la reconsiderarea acestui artist care a desfășurat în primele două decenii ale secolului nostru o activitate rodnică — dc pictor, desenator și profesor.
Născut la Fălticeni, Hârlcscu se formează la Școala de Belle Arte din lași și se perfecționează la München. Se face cunoscut în viața artistică particl-pînd la saloanele oficiale, la
expozițiile Tinerimii artistice și la alto manifestări.
Sltuînd omul șl problemele Iul do viață în centrul preocupărilor sale artistice, Hârlcscu se afirmă — în perimetrul destul dc variat al

genurilor abordate (portret, scenă dc Interior, peisaj etc.) — prin timbrul personal al paletei, prin dramatismul gamelor cromatice grave pe care Ic utilizează dc predilecție. Trăsăturile caracteristice ale artei sale — pătrunderea psihologici modelului, în portrete, surprinderea șl redarea specificului local, în peisaj, sugerarea cu pregnanță a atmosferei de Interior, în compozițiile cu diverse aspecte dc viață — se concretizează și se cristalizează într-o viziune orientată spre expresionism, tendință vădită de artist mai ales în potențarea expresivității culorilor, a contrastelor și a accentelor cromatice.

în general, expoziția a confirmat contribuția efectivă a lui Dimitrie Hârlescu, în primele două decenii ale secolului XX, la dezvoltarea și afirmarea expresionismului — curent de o arie destul de restrînsă, de altfel, în arta românească.

H.H.

Retrospectiva MARIA MANOLESCU

Galeriile de artă din bd. Magheru. Martie. O colecție Impresionantă prin numărul lucrărilor (95 de piese — gravură pe metal do tipuri diferite, xilogravură și desen, îny-o tehnică exemplar stăpînltă și de evidentă acuratețe) a reconstituit traiectoria unei activități de cinci decenii și a reușit să restituie un profil artistic conturat în gravura modernă românească.

Formată în mediul do exigență profesională caracteristic academiei și atelierelor vieneze, Maria Manolescu se înscrie, la începutul activității, într-o viziune romantică, deși cu unele modalități de expresie clasicizante.

Evoluează lent înnoindu-și factura în funcție de temele pe care le exprimă, inspirîndu-se din mediul de viață românesc (în portrete, peisaje, scene cu grupuri de țărani sau muncitori etc.), de asemenea din lumea muzicii și a literaturii. Tinde spre comunicarea ideilor și sentimentelor în forme simplificate din ce în ce mai mult, cele mai recente gravuri înfățișindu-se ca niște concentrate stenografii expresive, orînduite în ritmuri decorative. De-a lungul întregii activități este prezent interesul artistei pentru metaforă și simbol,

MIHAI CĂMĂRUȚ

PICTURĂ

Sala « Victoria lași, Martie-aprille. Expune 13 lucrări de pictură în ulei șl 18
acuarele (compoziții, peisaje, naturi moarto).

CONSTANTIN
RADINSCHI
ACUARELĂ
I

Sala « Victoria » — lași. Martie-aprilic. Expune 23 lucrări do pictură în acuarelă (peisaje industriale, naturi moarte etc.).

EUGEN CRĂCIUN
DESEN

Holul Teatrului de Comedie. Martie-aprilîe. A patra expoziție personală intitulată «Desene din Italia », cuprinzînd 32 de imagini — peisaje executate în ceracolor, guașă și tuș.

DAN IALOMIȚEANU PICTURĂ șl DESEN

Galeriile do artă din str. Mihal Vodă. Aprilie. A noua expoziție personală cu 42 lucrări de pictură în ulei, pastel șl ceracolor șl 20 desene în tuș și lavlu (peisaje, compoziții, flori, naturi moarto).

PETRU POPOVICI
PICTURĂ

Muzeul de artă Ploiești. Apri-llc-mal. 24 lucrări do pictură în u|0| — portret, peisaj, natură moartă, compoziție.

ANA SEVERINEANU SCULPTURĂ și DESEN Galeriile de artă din bd. Bălcescu. Aprilie-mal. Prima expoziție personala, cuprinzînd 30 sculpturi — piatră, marmură, travertin, fier — (forme simbolice, portrete) și 10 desene în tuș.

NICOLAE CONSTANTIN
PICTURĂ
Sala « Victoria » — lași.
Aprilie-mai. A doua expoziție personală, cu 38 lucrări de pictură în ulei (peisaje, portrete, naturi moarte, compoziții). Figurativ de tendință expresionistă; procedee apropiate cubismului analitic.

DEM. IORDACHE
PICTURĂ
Holul Bibliotecii Centrale Universitare. Mal, A șaisprezecea expoziție personală, cuprinzînd 50 lucrări de pictură (peisaj, nud, flori, natură moartă). Viziune de plein-air; procedee apropiate expresionismului.

HELFRIED WEISS
PICTURĂ și GRAFICĂ
Sala « Arta » — Brașov.
Aprilie-mai. Expoziția a cuprins 44 lucrări (pictură în acuarelă, monotipie cu șablon, tehnici mixte, tuș) — peisaje, portrete, compoziții etc. Figurativ deco-rativizant.

GHIȚĂ HANȚĂ
SCULPTURĂ
Holul Conservatorului «Ci-prlan Porumbescu ». Mai. Prima expoziție personală, cu 31 lucrări de sculptură în teracotă (în parte proiecte pentru compoziții monumentale). Viziune decorativ-geometrizantă.

LA PEINTURE ROUMAINE DANS UNE PERSPECTIVE EUROPÉENE (III)

Dans cette troisième partie dc son étude consacrée à la peinture roumaine (v. « Arta » no. 3 et 4), Vasile Varga s'occupe de la période de transition qui s'étend de 1800 à 1860 et dont la signification est moindre dans l'histoire de l'art roumain moderne,

Si dans les principautés roumaines l'adaptation à la vision tridimensionnelle de la forme plastique s'est faite jusqu'au début du XlX-ème siècle avec restriction, dans les décennies suivantes la fascination exercée par la culture occidentale a augmenté considérablement, cela étant prouvé par l'adhésion totale des peintres roumains de l'époque (Negulici, Panaiteanu-Bardasare, Tartaresco, Aman, etc.). Toutefois l'idée de représenter la réalité tridimensionnelle — héritée de la Renaissance — s'est matérialisée chez nous en une peinture de facture académique, sans originalité, sans aucun lien avec notre mode traditionnel de voir la forme. C'est Grigoresco qui, le premier, sortira de l'impasse de cette période de transition en réalisant l'accord plastique entre un mode de vie change dans son essence même et sa forme d'expression artistique naturelle. Dans cet Intervalle de temps la vision plane dc la forme demeure à l'état latent; elle sera reprise par la génération postérieure à Grigoresco, qui effectuera le raccord.

URBANISME ET ENVIRONNEMENT

Conférence prononcée par le prof, Giulio Carlo Argan au Musée d'Art Moderne do Rome

En '^minant les éléments nov « et les limites des

plus récentes théories sur l'urbanisme – la conception écologique (Lynch) et les principes structuralistes (Alexander) – le prof. Giulio Carlo Argan constate la substitution du terme traditionnel d'espace urbain (qui impliquait l'idée du rapport entre l'ego et la nature) par le terme d'environnementt qui se concrétise dans un ensemble de relations et d'interactions entre la réalité psychologique et la réalité physique.
Le terme d'environnement urbain (tel qu'il est défini par Lynch) se distingue de celui d'espace urbain par le fait qu'il ne peut être tracé ni structuré mais seulement conditionné et aussi parce que – implicitement – il réévalue l'histoire de la ville. Tant la conception écologique que la conception structuraliste–qui toutes les deux partent de cette notion d'environnement – finissent inévitablement par rejeter les projets urbanistes en tant qu'intervention de l'ex-térieur dans le processus historique de la société.
En poursuivant, le prof, G.C. Argan analyse les apories essentielles de l'urbanisme rationnel de Gropius donc le caractère fondamental est l'espace, les causes dc son échec, les points qui le séparent dc la théorie marxiste de l'urbanisme dont II se rapproche par une finalité semblable.
Actuellement, dans un environnement urbain oppressif et répressif–comme celui de la société de consommation – le problème essentiel est de restituer à l'individu une certaine liberté en ce qui concerne l'interprétation et l'utilisation de l'environnement Urbain, « de lui donner la possibilité de ne pas s'assimiler , mais au contraire de réactionner activement à l'environnement », En d'autres termes, le problème réside dans le fait de donner à la ville une signification en tant que systè
me informationnel . . . l'élasticité, fa force de flexion d'un système linguistique... La ville moderne doit réaliser cette mutation, le passage de la matérialité, de la dureté des choses à la mobilité des images ; d'où la nécessité d'intégrer les arts visuels dans « l'entreprise » urbaine, la nécessité de la participation « totale et directe » des artistes visuels à la construction de l'environnement urbain.
De nos jours, conclut le prof. G. C. Argan, nous nous trouvons au seuil d'une esthétique de l'art en tant qu'événement urbaniste. C'est pourquoi « la recherche visuelle devrait s'organiser en tant que recherche urbaniste ».

HENRI CATARGI

Une rétrospective restreinte des œuvres de Henri Catargi a été présentée récemment dans les salles Dalles. Dans l'article qu'il lui consacre, le critique d'art Mircea Topesco cherche à définir la création de cet artiste qui continue, dans une vision plus large, la tradition de l'école roumaine dc peinture moderne.
Nous retrouvons dans scs œuvres – affirme l'auteur – les qualités essentielles qui entrent en tant qu'éléments constitutifs dans cette définition : clarté, équilibre discret, finesse, poésie enveloppante et pénétrante» une certaine lumière calme et diffuse qui Invite à la méditation et à la rêverie, une gamme cro-matique retenue mais susceptible d'accords et de modulations surprenantes. L'art de Henri Catargi nous donne le sentiment de la stabilité des hommes et des choses et témoigne d'une remarquable continuité et conséquence de méthode et d'attitude ; Il a – dans le sens supérieur du terme – de la tenue et du style.

Couverture I: Vitrail (Le magasin «Muzica » — Bucarest); auteur: ION OROVEANU
Couverture II; Mosaïque (L'institut d'Étudcs Économiques — Bucarest); auteur; CONSTANTIN BERDILĂ
Couverture IV; EUGEN POPA: Deux libellules — lltographio
На нерпой странице обложки: Витраж Пона Орошшу (магазин Музыка в Бухаресте)
На второй странице обложки: Д(озаика Константина Бердило (Наумио-исследовательский Экономический Институт и Бухаресте)
На чстиертой странице обложки: Две стрекозы, Литография. Эуджена Попа
^•dacția ievıыгi; Constantin Mille 5-7*9, telefon 13.75*61 ♦ Administrația.' Uniunea Artiștilor Plastici, Calea Victoriei 155, telefon lo.35.Ol A.btmamerde ; ÌH 204 pe 12 Inni, k) 102 pe 6 luni · Tiparul.· întroprlndoroa Poligrafică «Arta Grafică », Caira Șorban Vodă 133-135, București
Ш41
Lei 15

STĂ
UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ANUL XVI, Nr, 6 - 1969

* Cuprins: 9 / - »

Coperta I; FLORICA FĂRCAȘU: Zgărdanl I - argine
Coperta îl; Muzeul de artă al Republicii — Galaria Națională, Interior
Coperta IУ; TROFIN BRÂNZĂ; Viitorul — afl|
Fotografii; N. SĂNDULESCU, IRINA GHIDAM, CORNELIA ȘOANCÂ Diapozitive în culori; N, MIHÂILESCU, N. SANDULESCU, RADU BRAUN Prezentarea arditici; AN AMARIA SMIGELSCHI
Prezentarea tehnică ; SANDA GUSTI

GÎNDUR1LE,
VOINȚA NOASTRĂ

DUMITRU
GHIAȚĂ

Mă bucur din toată inima pentru tot ce s-a înfăptuit în acest pătrar de veac^ din istoria noastra Mă bucur pentru că mi-a fost dat să trăiesc vremea cînd poporul acesta, de atitea ° or^
demnă. S-au făcut multe în țara noastră româneasca și cu toții știm ca se vor mai face , P P nostru își rînduiește viața de azi și viitorul sub vrednica îndrumare a Partidului.
Ca și pînă acum, cu modestele mele puteri, îmi voi sluji poporul, năzuințele sale de

GEZA VIDA

un pătrar s-ar spune la noi, dar în acești 25 de cu o economie în plină dezvoltare și o cultura ilitează pentru
Artistul își exprimă sentimentele prin operele pe care le crează; este mai greu să scrii cu mîinile bătătorite, obișnuite cu săcurea sau cu dalta, dar de multe ori simți nevoia de a împărtăși ceea ce gîndești.
în istorie, 25 de ani aproape că nu înseamnă nimi ani cîte s-au înfăptuit ! Sîntem o țară liberă și independentă,
care cunoaște o înflorire fără precedent; România joacă un rol activ pe plan internațional pace, pentru înțelegere între popoare.
Am trăit zilele Congresului al X-lea, cînd s-au discutat tezele și directivele Partidului. Acum, în fața poporului nostru se deschide o mare perioadă de muncă și de mari înfăptuiri. Mă gîndesc la îndatoririle noastre, ale artiștilor. Eram tînăr cînd am intrat în rîndurile mișcării muncitorești; mi-am dat seama că arta poate să servească, prin apropierea de viață, de oameni, de frămîntările și sufletul lor, o cauză înaltă, cauza socialismului. Pe această cale m-am angajat și cred că nu este alta pentru un artist care are conștiința responsabilității lui sociale. Mergînd pe această cale ne dovedim atașamentul față de popor, militām pentru realizarea marelui program hotărît de Congresul al X-lea al Partidului.

ION
IRIMESCU

La a 25-a aniversare a eliberării țării, putem consemna cu îndreptățită mîndrie succesele remarcabile ale artei românești, inseparabil legată de destinele societății noastre. Descătușate, în ultimii ani, de

rigiditatea unor concepții învechite, care frînau afirmarea plenară a personalității, artele noastre plastice se avîntă cu un elan tineresc spre noi orizonturi, iar programul elaborat de cel de al X-lea Congres al Partidului dă un puternic impuls acestui elan. Conștienți de misiunea noastră, avem datoria ca printr-un efort susținut ьд creăm acele lucrări valoroase care să rămînă mărturie peste veacuri a epocii noastre — epocă a renașterii culturii românești. ¥

ION NICODIM

Poate că esențiala prefacere înfăptuită în cultura plastică în cel 25 de ani parcurși e radicala orientare a acestei culturi către o altă zonă, esențial diferită de aceea « contemplației ri agreabilul^ către o zonă a operat în noi o radicală schimbare a profilului moral, intelecmal ri lealitatea acestor ani

pasul hotărîtor făcut de artist către semenii săi și problematica lor spirituală Ari n.f « . * * acestui proces e opera unul contemporan cu mine care să nu angaieze. oriXml î„^ .71 S^pare de neconceput mult suprafața picturală sl-l mută în zona ideilor i one™ ι. ' \ îteră probleme ce depășesc cu vaste ale Ideilor despre existență si fericire umană ' Iar >·<· ‘nrtâ * căpătat alte dimensiuni, dimensiunile horat de cel de al Xdeu cXgres al PuSulu™ *CM‘в dtmenslunl le recunoaștem în programul ela-

ION

BIȚAN

Întregului nortru* poporГеГеТе’іми^piraiШe foMtre’dï^âieï wq1 Part*d'lluh ыe exprimă interesele noastră, într-o creație care să reliefeze valorile ГрIгiиийe ale l^lt.17 Ptlnde în efortul munca 1 bucură și ne dă elan încrederea Partidului ttF ? mesajul spiritual al epocii

tualității poporului șl avem datorie de a răspunde “«¿Tu Jsí SvînTacS ’P“'

MIRCEA

POPESCU

Nu poți despărți meditația asupra modului în care sînt puse problemele activității ideologice, în documentele Congresului al X-lea al Partidului, de gîndul la tot ce s-a realizat în ultimii ani pentru promovarea inițiativei creatoare, a _

& Orizontul deschis larg spre toate valorile culturii universale, informarea fenomenul artistic contemporan fac cu putință confruntări m cele mai diverse*

Avem datoria să folosim bine toate aceste condiții create pe care le facem să valorile pe care < idealuri, a gîndirii și sensibilității u

Nu poți despărți meditația asupra spiritului novator în teoria ca și în practica vieții culturale. mereu mai cuprinzătoare despre ultiple, cu experiențe și înfăptuiri artistice dintre

________________________________ в muncii pe tărîmul artei, pentru ca eforturile __ răspundă nevoilor spirituale ale societății noastre socialiste, să exprime și să afirme ea le făurește, contribuind în măsura cuvenită la înriurirea, în sensul celor mai înalte ane.

PAUL

VASILESCU

Se împlinește un sfert de veac de la eliberare, un sfert de veac de progres· Ne aflăm in anul bilanțurilor fericite și al marilor planuri de viitor, an care va marca începutul unei noi etape pe calea

progresului continuu al economiei naționale, al nivelului de civilizație și cultură al poporului, al dezvoltării democrației; Congresul al X-lea al Partidului, prilej de analize temeinice, înseamnă momentul unui nou elan al construcției· Oamenii de artă, avînd încă o dată confirmarea înaltei prețuiri pe care societatea o acordă strădaniilor lor, strîns legați de viața acesteia, de realitățile care le inspiră creația, își manifestă adeziunea deplină la politica internă și externă a Partidului, contribuind activ la înflorirea culturii noastre, la afirmarea ei în lume.

ION
SĂLIȘTEANU

Cu tot caracterul individual al exprimării, artistul este direct dependent de societatea sa, de la care capătă tăria, ritmul, imboldul vital. Rar însă o societate s-a arătat mai receptivă și și-a subliniat mai clar interesul pentru artă și pentru capacitatea acesteia de a jalona emoțional momentele istoriei sale, ca România noastră socialistă.

Sînt momente istorice care încarcă cele mai diverse personalități cu răspunderi comune, momente în care se realizează o confluență a convingerilor personale într-o credință colectivă. într-un astfel de moment cred că sîntem noi acum. Consider că fiecare creator, fiecare temperament și sensibilitate artistică poate, în felul cel mai conform cu sine, să găsească modalitatea de a face din arta sa o pîrghie care să transmită efortul său artistic în marele cîmp al efortului colectiv. în ceea ce mă privește, sper ca din arta și preocupările mele să răzbată cu claritate această angajare.

TRAIAN
BRĂDEAN

Sînt șl eu un ins dintre milioanele de oameni care aderă cu toată ființa la programul generoaselor idei adoptat de Congresul al X-lea, un ins între milioanele care se simt mobilizate la măreața acțiune de făurire a viitorului, sub conducerea înțeleaptă a Partidului. Privesc încrezător viitorul fiindcă poporul nostru, conștient de puterile sale, stăpîn pe avuțiile sale, are un conducător încercat în Partidul Comunist Român·

FLORICA
VASILESCU

Ceea ce dorim astăzi, în anul al 25-lea al noii Istorii a României, este să ne păstrăm entuziasmul marilor fapte, să reușim să folosim experiența și înțelepciunea căpătată cu fiecare zi a celor 25 de ani, șl să putem răspunde cinstei ce ni se face, nouă ca artiști, chemați să contribuim la realizarea programului trasat de Congresul al X-lea al Partidului Comunist Român.

ION STENDL

Este dificil ca în numai cîteva rînduri să pot releva vastitatea perspectivelor programului elaborat de cel de al X-lea Congres al Partidului. Cinstea acordată artistului de a contribui prin creația sa la « înfăptuirea íe,n¿u* e?cia*' ία ridicarea conștiinței socialiste și înnobilarea spirituală a oamenilor » emoționează și obliga* Emoționează pentru că artistul este considerat cetățean trebuincios cetății $ obligă la creație ridicată Ia cele mai înalte exigențe, la permanentă luciditate pentru a surprinde dimensiunile reprezentative ale timpului nostru*

CONFRUNTĂRI
INTER-
NATIONALE

lecția pe țări », juriul expoziției l-a acordat Iul Henry Mavrodin premiul « Pisica de aur ».
Cu cele trei mari premii, « Pa* leta de aur », au fost distinși Vasarely (Franța), Cruz-Diaz șl Jesus Soto (Venezuela), Iar premiul « Oscar » pentru pictură l-a fost decernat lui Roger Chastel (Franța).
Expoziția a fost deschisă între 29 martie și 15 iulie a.c.
la 12 iulie a.c. a treia ediție a expoziției Internaționale Présentation des Peintres des Pays Socialistes, organizată sub auspiciile Asociației Artiștilor Plastici din Polonia, Societății Culturii din Szczecln, redacției « Kurler Szczeclnskl » și ale Societății « Prietenii Szcze-clnulul ». La expoziție au participat artiști din Bulgaria, România, Iugoslavia, Ungaria, R.S.S. Letonă, R. D. Germană, iar din Polonia artiști din Cracovia și din Szczecln,
Pictura românească a fost reprezentată prin lucrări de Horla Bernea, Constantin Blendea, Va-sile Brătulescu, Vasile Grlgore, Lazăr lacob, Lucía loan, Barbu Nlțescu și Dorian Szasz.
Cagne s sur Mer
La Château-Musée Grimaldi din Cagnes sur Mer s-a desfășurat anul acesta Primul Festival Internațional de pictură, organizat de către AIДP (Asociația internațională a istoricilor de artă). Au participat 150 artiști din 33 țări cu un număr total de 180 de lucrări.
Festivalul a reunit artiști de mult consacrati, de renume mondial, ca: Vasarely, Roger Chastel (Franța), Alberto Burri, Lucio Fon un a (Italia), Tataro Noguchi, Key Sato (Japonia), Jesus Soto (Venezuela) etc.
Pictura românească a fost reprezentată prin lucrări de Ion Bîțan (Două manșete divers colorate, Mecanism demodat}, Octav Grigorescu (Compoziție), Henry Mavrodin (Aer condiționat, Marii Pitici) șl Ion Nlcodlm (Compozi*
intr-unui din comentariile pe marginea expoziției, publicat în « Les lettres françaises » (14—20 mai a.c.), se vorbește despre « varietatea șl calitatea » picturii românești expuse, fiind subliniată îndeosebi dudate șl delicata compoziție Morii Pitici de Henry Mavrodin (în ilustrație).
Comitetul de organizare a festivalului ne Informează că, apreciind compoziția Marii Pitici drept « cea mal reprezentativă din punctul de vedere al calității, la se-
Stuttgart
33 /ARTIGIANATO
Fintnie ■ 24 oprilo - BmoÇflío / £ țB >·
între 15 iunie șl 8 iulie a fost prezentată la Muzeul Mesdag din capitala Olandei expoziția «8 artiști români », organizata sub auspiciile Fundației române de cultură « loan și Maria Constanti-nescu » din Haga. Au expus George Apostu (sculptură în lemn), Horia Bernea, loan Gânju, Ion Gheorghiu, Gheorghe lacob și Vladimir Șetran (pictură), Mimi Podeanu (tapiserie) și Ion Bițan (reliefuri în piele — în Ilustrație).
Sub auspiciile Institutului relațiilor cu străinătatea din Stuttgart, între 8 aprilie și 4 mai a fost deschisă, la sediul institutului, expoziția Marcel Chirnoagă.
Artistul a prezentat 20 lucrări în metal sudat și bătut (tehnica metal-gravură). Comentînd expoziția, cronicarul ziarului « Argus » (13 mai a.c.) vorbește despre « talentatul artist român », subliniind în mod deosebit « transpunerea simbolică a oamenilor și animalelor» și inspirația romantică » din diferitele versiuni ale temei Spațiu.
Szczecin

La Castelul Ducilor do Pome-ranla din Szczecln s-a deschis
Florența
Tîrgul, de veche tra-
cu
A XXX-a ediție a Tîrgului internațional de artizanat de la Florența (aprilie-mai a.c.) a înregistrat prima participare românească, sub egida Camerei de comerț,
diție în viața comercială și largi ecouri pe plan artistic, s-a bucurat în acest an de participarea a 2851 firme italiene și 785 firme străine, reprezentînd 42 de țări din întreaga lume. Deși specificul tîrgului este dat de prezentarea și desfacerea produselor de serie, cîteva standuri au făcut notă aparte prin caracterul de unicat al exponatelor. între acestea se numără standul românesc (cu o bogată gamă de obiecte de artă decorativă realizate de către artiști plastici șl decoratori, precum șl de meșteșugari), standul danez, francez și vest-german. Țlnînd seama de succesul înregistrat de arta românească, dl. Cesare Mattelnl, președintele comitetului de organizare a tîr-gulul, a ținut să sublinieze că « România va trebui să fie prezentă șl la viitoarele ediții datorită faptului că posedă artiști șl artizani de valoare ». Aprecieri elogioase au fost publicate de asemenea în presa Italiană (« La Nazione », « Avvenire », « Nazione Sera », « Corriere della
Galeria Bismarkstrasse din Düsseldorf a găzduiv în luna iunie expoziția de pictură și grafică Jutta Palios Schonaeuer. Artista clujeană a prezentat 15 picturi în ulei pe pînză, 25 acuarele și 25 lucrări de grafică în alb-negru.
« Avvenire »,
« Na
sere », « Il Telegrafo »).
La 23 Iunie a.c. a avut loc deschiderea expoziției Mlllța Petrașcu la Galeriile Federației Artiștilor Bri· tanlcl, în urma Invitației domnului Peter Woodard. Mlilța Petrașcu a I marmură, granit
mită cu Interes de presa bțita-* a rămas deschisă pînă la 5
prezentat 50 lucrări în lemn, bronz, marmură, granit, ciment, porțelan șl teracota. Expoziția» prl-I
nici. Iulie
Salonul
republican
de
desen și gravura din sala Dalles a oferit o selecție
de lucrări permițînd un examen al direcțiilor și
viziunilor ce caracterizează
«momentul 1969» al graficii
procedeul la care a recuis majoritatea acelor artiști care concep arta ca o îmbinare dintre vis și emoția izvorîtă din trăirea clipei prezente. în același fel, acum aproape o jumătate
ADINA NANU
ACEST MAGNIFIC INSTRUMENT...
SALONUL REPUBLICAN '69 DESEN Șl GRAVURA
» * H < 0Í *· V «4 I J „ t» Ifi > I ('rut o,»,, tl |« ț
românești ♦
Dubla selecție, a artiștilor și a juriului, a căutat să asigure un prag calitativ, lăsînd să se manifeste din plin diferențele de concepție și formație» Executate în cele mai diferite tehnici, lucrările expuse par a avea comun doar mate-rialul-suport, hîrtia. Așa se explică prezența în expoziție a unor picturi în adevăratul înțeles al cuvîntu-lui, trăind prin culoare.

Viziunea clasică, tradițională, a naturii care-și revelează farmecul păstrînd integritatea imaginii, a fost ilustrată de numeroase peisaje, cum sînt notațiile de călătorie (vibrînd prin pete proaspete de culoare în priveliștile lui Ștefan Con-stantinescu sau prin linia suplă în peisajele lui Horia Teodoru, prin orchestrarea detaliilor săpate în lemn la Szabó Bela sau prin stilizarea compoziției la Natalia Teodorescu Matei). în aceeași viziune, realitatea umană își găsește o expresie concentrată și gravă la Corneliu Baba.
Modul cel mai frecvent de exprimare — îndeosebi al celor tineri — este însă cel al asociației mai multor imagini diferite, co-mimicînd — prin gruparea și relațiile lor — stări ale spiritului contemporan. înșiruite ca hieroglife sau combinate între ele, figurile umane, (rinfurile de peisaj sau ființele imaginare alcătuiesc noi organisme, uneori perfect echilibrate. Este
de mileniu, Diirer încerca
să «
prindă » noile stări de
spirit, resimțite de el și
de contemporanii săi umaniști în pragul dintre evul mediu și Renaștere, deta-
șînd silueta statuară a eroului ideal pe fundalul fan-
tasmelor ignoranței, sau alăturînd simbolurile tutu-
ror modalităților cunoașterii sub semnul neliniștii gîn-ditorului (Melancolia). în multe dintre gravurile expuse la Dalles apare aceeași dorință de exprimare a unor preocupări și a unor ambianțe sufletești de acută actualitate. Eroul secolului
nostru pare a fi însă Icar (prezent ca metaforă sau simbol în multe planșe), cadrul e infinitul cosmic, iar coordonatele științelor exacte se țes în jurul personajului ca o plasa.
«Citirea» majorității stampelor se face, ca și în cazul lui Diirer, prin observarea pe rînd a simbolurilor șî fragmentelor asociate, precum cuvintele în frază. în Flamura de N. Săftoiu, prin trecerea disimulată a liniilor de contur de pe o figură pe alta, se cristalizează ideea masei; volutele Emiliei Boboia, a-mintind arta « 1900 », exprimă eterna metamorfoză a naturii sau a omului (Primăvara, Familia).
S-a spus, pe bună dreptate, ca scopul graficii ar fi « de a analiza și ce este ne-analizabil ». Cufundarea îu subteranele vieții sufletești, prin procedee mai mult sau mai puțin supra-
— - ——- ------------ —---,---
realiste, pare afio tentație frecventă a graficienilor. Astfel, viziunea exprimată în forme decise de Stan Done (Fluture, Liliac - tuș) sau dantelele străvezii cu jivine nemaivăzute ale Ro-dicăi Prato (Dans - tuș) degaje un fior de autentic mister. în această direcție, datoram Timișoarei cîteva prezențe de calitate: cea a lui Vasile Pintea (acva-tinta Vis) și a lui Ciprian Radovan (Corăbiile noctur-ne, tuș).
Banalitatea pîndește grafica atunci cînd alunecă spre o proză rece, documentară (ca în frecventele compoziții din roți dințate sau alte elemente de desen tehnic, care nu reușesc să incorporeze nici un mister). în cealaltă extremă, confesiunile intimiste cu accente suprarealiste (ca cele literaro-plastice ale lui N. Krasovski) riscă să devină ermetice. Și într-un caz și în altul, semnul care distinge arta graficii de ceea ce istoricul Jean Laran numea « imagerie » rămîne e-moția estetică, a cărei scîn-teiere nu se aprinde la poruncă și nici nu se reflectă automat în ochii spectatorilor, de la prima privire aruncată asupra stampei.

La granița dintre figurativ și ne figurativ, multe lucrări, — distilate esențe au cerut privitorului o
concentrare sporită pentru a le recepta. Dacă litografiile lui Bițan —. pornind de la obiecte reale —ciocane, chei etc.—păstrează o tonică intensitate mai ales prin violența culorii, altele, la fel de mari dar monocrome, ca cele

г
i
1. Valentina Barduî Un nou cartier (ciclul « 1969») — tehnică mixtă
2. Corina Beiu Angheluțâ: Litoral — mctalogravură color
3. Harry Guttman: Eroica — tuș
4. Corn eli и Babai Studii (pagină de caiet) - desen colorat
5. Ileana Micodinî Lunca — acvatlnta
6.
7.
8.
9.
10.
11.
George Tomaziu: Autoportret — laviu Ion Bițan : Compoziție I — xilogravură Ion Nicodimî Lacul liniștit — acvatlnta
Alexandru Țipoiaî Personaje abstracte pe malul mării — tuș, peniță Constantin
•aci и î Familia veteranului
tuș colorat
Constanțiu Maraî Ilustrații la Poezii de Eugenio Montale - acvaforte
12. Victor Ciobanui Geneză I — gravură pe zinc
13. Vasile Baboie: Portret
Mariana Petrașcu: Pasăre — acvatinta pe cupru și masă plastică
Emilia Dumitrescu: Griul — gravură
Ana Maria Andronescu: Teren de tenis — acvaforte
de Ethel Lucacî-Băiaș, trec pragul către semnul aparent intelectual al unei scrieri ermetice ♦
Stampele punînd în valoare nuanța rafinată, urma subtilă, de-abia perceptibilă, a cernelii pe hîrtie, cum sînt Zmeul sau Lacul liniștit de I. Nicodim (acvatinta) sau metalogravu-rile color ale Corine! Beîu
Ștefan Constantinescu : Peisaj din Iugoslavia — acuarelă
Florin Niculiu: Andante triumfale — tuș
Ion Stendl: Furtună — xilogravură
Angheluță (Litoral, Lacul de acumulare), se oferă mai mult interesului cunoscătorilor ca flori rare*
Prea plinul tensiunii interne răbufnind în aglomerări obositoare de linii și pete (ca în unele acvaforte de D. Cionca) poate dezorienta privitorul doritor de armonie; dezorientarea poate fi provocată însă și de absența (voită sau întîm-plătoare) a artistului din opera sa, ce pare să fi fost alcătuită doar prin deplasarea automată a unor jetoane într-un joc « passe -temps » (v* gravur ile sem * nate de V, Dobrian sau de Silviu Băiaș)*
Din vecinătatea dintre
Nicolae Săftoiu: Hăul — gravură
Sonia Barcianu-Petrașcu :   Întîi,
cocoșul — acvatinta
Viorel Huși: Maison Cuvier — desen în creion
acuarele și acvaforte cîs-tigă inevitabil culoarea, îm-pingînd în umbră monocromia* în expoziție au frapat îndeosebi planșele în culoare ca

Pasărea Marianei Petrașcu, în care bucuria vizuală este susținută de o rară măiestrie tehnică, acuarelele Marianei Simtion - Ambrosi (Mișcare, Toamnă) sau armoniile incandescente ale lui Tiberiu Nicorescu, Și ш culoare, și în desene si gravuri alb-negru, unii autori au avut intenția precisă de a realiza tablouri
Crina Ionesco
Silviu Băiaș; Compoziție II
Radu Stoica: Războiul (din
Ilustrație la « O noapte furtunoasă
□лк Petrescu I* JL Caragiale -

Ispita — tuș
Mogoș colaj
W· ШУ

r
¡ЙВлАХ/ F -4

*
- xilogravură color ciclul « Despre Pace »)
»
de

de perete ♦
cu rol decorativ»
Xilogravurile lui Vintilă Fă-
càlami de pildă (Taur sau
1
Galeriile de artă ale fondului plastic
Zbor) apar de departe cu siluete nete, decupate pe fondul contrastant, dezvă-
luind, pe măsură ce te apropii, o mulțime de detalii amuzante care compun figurile într-o modalitate ce amintește broderiile populare.
Corăbiile nocturne ale lui Ciprian Ra-

do van atrag de la orice distanță prin ritmul petelor mari de alb și negru, legate între ele prin fire ca de păianjen»
în ce privește afișele și caricatura, aprecierea lor ar cere poate o analiză specială, ca și cea a ilustrațiilor de carte care pot fi deplin gustate numai cu textul sub ochi.
Și mai există un gen de grafică, colecționată si dis-putată cu pasiune de tineri si bătrînî . . . filate-lia. De ce în expozițiile de grafică nu apar și timbre, gravurile care ne reprezintă țara pe tot globul?

Salonul de desen și gravură a constituit o întîl-nire « festivă » dintre grafică și iubitorii ei. Cum. își fac insă drum în zilele obișnuite îndeosebi gra-
* varile destinate marelui public printr-un tiraj mai larg? Ar fi normal ca azi acest
« magnific instrument al intelectualilor » (Van Lier) sa se bucure de o favoare incomparabil mai largă. Dar astăzi stampele, care se vindeau la tîrg și pe vremea lui Durer, șî pe cea a lui Hokusai, se vînd doar la Fondul Plastic . » »
5. MiHAi Manesco: Afiș — tempera
6. Constantin Nitulescu : Afiș — tempera
7. Aurel Predescu: Afiș — tempera și tuș
11
I
SCULPTORUL
SI
MATERIALUL
SĂU
Prof. Dr. EDÜARD TRIER
..Teoriile sînt exemple făiă valoare. Numai fapta conterà”.
CONSTANTIN BR.ÂNCUȘI
,.Ατη,ώ care nu pot deschide gura_ sînt doar cop^bde Moseascdmunde^
În declarațiile teoretice ale sculptorilor, шai ales în scrisorile și in jurnalele lor, problema alegerii, caracterului și structurării mate rial ului ocupă un loc proeminent. Mai mult decit în celelalte arte figurative, poate și decit in pictură, materialul decide încă de la începui asupra formei și semnificației operei de sculptură. în secolul al XX-lea, care a pus la îndemina sculpturii o abundență da bănuită pină atunci de noi materiale, opțiunea pentru un material sau altul de rxrtnplu lemn, poliester, oțel sau plcxl-glas — в devenii de o importanță mult mai marc ducii in epocile anterioare. Aceasta nu inseamna că generațiile du «vulpi ori din irei ut n-ar fi avut nici un fel du idee despre proprietățile specifice materialului, încă la începutul secolului, JJrnsî Harlaeh, care poseda o deosebită sensibilitate în înțelegerea imperativelor materialului pentru sculptor, iși nota in e Carnetul de note din 1906» gindurile in legătură t u această importanta problemă plastică i «Muntele, copacul îșl au propriile lor lumi de simțiret carp pot fi scoase la lumină. , , pin caracterul pietrei sau al bronzului derivă forma pe care sculptorul o dă operei sale. Noțiunile du material devin nonne ale viziuniij căci după masele de metal șt de piatră, în funcție du proprietățile ce corespund pictrd și mulajului, va
fi evaluată și examinată lumea cc trebuie reprezentata ».
în același «cns sc exprima, în 1968, și sculptorul animalier Philipp llarth, atunci cînd scria în lucrarea fia, Gcdrmkcn über hildhmici Iяciic Ocsfnltung (Reflexii asupra fot' mol sculpturale): «Materialul în care e realizată o operă de sculptură este hotărîtor nu numai pentru modul prelucrării ei artizanale, ci cete determinant și pentru modul în care este structurată forma. . . »
Importanța hotărîtoare a materialului n-a fost subliniată numai de către artiștii integrați tradiției seculare a sculpturii. Naum Gabo, unul dintre cei mai însemnați pionieri ai plasticii abstract-constructiviste, recunoștea intr-un articol apărut în 1937 :
«Materialul constituie baza emoțională a unei sculpturi; el îi dă accentul fundamental și-i determină granițele efectului estetic. Izvorul acestui fapt zace adine ascuns în psihé. Natura sa e atît

utilitară, cît și estetică. Legătura noastră cu materialele se bazează pe o similitudine organică cu ele. Pe acest gen de afinități se sprijină întreaga noastră comuniune cu natura. Ca și umanitatea, materialele derivă din aceeași materie primordială. Fără această strînsă legătură cu materialele și fără acest interes pentru existența lor, accesul la întreaga noastră cultură și civilizație ar fi cu neputință. »
in
sculptură material, formei se ri or, sau
tn
mărturisește o
Atît constructivistul Naum Gabo, care în Manifestul Realist din 1920 a formulat cerința revoluționară a desființării volumului corporal, cît și sculptorii figurativi Ernst Barlach și Philipp Harth, în pofida pozițiilor lor estetice foarte depărtate între ele, sînt totuși de acord în aprecierea importanței materialului. Dar de îndată ce se pune problema opțiunii pentru un anumit material și a modului corespunzător în care artistul ar trebui să-1 prelucreze, concepțiile lor se depărtează fundamental. Chiar și materialele tradiționale îl puneau pe sculptor în fața unei alternative, pe care Karl Albiker a încercat s-o cerceteze și s-o explice psihologic în lucrarea sa Die Probleme der Plastik und das Material des Bildhauers (Problemele sculpturii materialul sculptorului): « Putem vorbi
de două tipuri fundamentale de după cum procesul de realizare a înfăptuiește din interior spre exte· din exterior spre interior. Piatra sau lemnul, care vor fi săpate în adînclme dinir-un bloc închis, cubic, constituie prima specie. A doua, terracota sau bronzul trebuiesc glndite ca niște corpuri vide» care se dezvoltă in spațiul din afară asemenea unor goluri sau galerii, în timp ce bromul tendința Iul expansionistă, i predilecție pentru mișcarea desfășurată spre exterior și posedă un caracter activ, piatra, închisă în masa el cubică, e mul potrivită pentru exprimarea mișcării interioare» sufle-teșiit caracterul el v pasiv. Condițiile diferite din punct du vedere static și tehnic, ale ambelor tipuri de materiale determină șl dease* birilv în ce privește expresia, posibilitățile du folosire șl legitatea lor internă. »
l a în toate generalizările, se pot aduce o mtdțlmu du contra-argumvmu formulei propuse de Albiker privitor la cucaccurnl activ ul metalului, opus caracterului paцv al pie-trei, lotuși, prin aceasta nu poate fi eliminat din dbcuțlu un sîmlntrv de adevăr» confirmat
de numeroase dare. Caracterizarea dată de Albiker materialelor predominante pînă în secolul al XX-lea corespunde experienței artistice. Jacob Epstein remarcase însă,, pe bună dreptate, în lucrarea sa. On sculpture and sculptors (Despre sculptură și sculptori), că marii sculptori, ca Michelangelo» s-au servit atît de un procedeu, cît și de celălalt» și astfel discuția despre superioritatea sculptorului « sculptural » asupra celui « modelator» devine superfluă. El credea totuși cã modelarea ar fi « mai creatoare », pentru că ar crea din nimic, în timp ce, cînd cioplești sau tal, chiar forma blocului te apropie de o anumită formă i «De fapt, inspirația se schimbă mereu în funcție de material. O libertate deplină nu există niciodată. »
Fireșțu că nici teza lui Epstein — cel puțin în ceea ce privește valoarea acordata procedeelor tehnice implicate de material — nu se bucura de un consens unanim. în 1930» Henry Moore recunoștea în însușirile materialului mai puțin o îngrădire» cît un drum, pentru u Intra într-un dialog mai rodnic, din. pune i de vedere artistic, cu

materia prima ț «Do îndată ce , „spectacolul grec” a, fost îndepărtat din c imput vizual al sculptorului modern, acesta s-a putut dedica din nou realizării conținutului esențialmente emoțional al formelor, în loc de-a vedea în
12
Ernst Bariach ì Fata înfrigurată ·— lemn
Henry Mooreî Figură culcată drapată-—bronz
formă numai o valoare de reprezentare. In acest fel sculptorul a fost eliberat de constrîn-gerea materialului, iar cioplirea directă i-a permis să gîndească în materialul său și să scoată din el forma. Astfel, artistul a ajuns la o înțelegere cu materialul, fără a-l falsi* fica însușirile structurale și, prin aceasta, fără a le diminua. A devenit conștient că o sculptură în piatră trebuie să se asemene, în mod cinstit, cu piatra, că tentativa de a o face să apară ca o ființă în carne și oase, cu păr și gropițe, coboară sculptorul la nivelul unui prestidigitator. »
Numeroși sculptori de la începutul veacului nostru au înălțat cu entuziasm laudă pietrei care, necesitînd o muncă de sclav, din cauza durității sale, a fost atît de mult timp disprețuită. Mai mult decît oricare altul. Constantin Brâncuși a fost susținătorul, prin cuvînt și prin faptă, al acestei poziții, declarînd că lucrarea nemijlocită a pietrei, « la taille directe », ar fi singurul drum adevărat spre sculptură. Și Henry Moore a proslăvit forța

și densitatea pietrei, pe care sculptorul trebuie să le respecte. Danezul Henry Heerup, — el lucrează aproape exclusiv în piatră, — ne-a spus în legătură cu experiențele sale: « Granitul este oul ,, răscopt “ al naturii și în această materie trebuie să se împlinească, în primul rînd, contopirea voinței naturii cu cea a sculptorului. Forța de atracție a pietrei arată
artă.
in
rezidă forma
tocmai în faptul că ea îmi și în culoarea ei, ceea ce aș
dori să văd. Multiple forme organice zac ascunse acolo, așteptînd să fie scoase la lumină. »
Austriacul Fritz Wotruba, care și-a cucerit un renume internațional prin ciclopicele sale sculpturi, aparține protagoniștilor angajați ai pietrei, străduindu-se să ajungă Ia o mare simplitate și claritate: «Și eu cred în legitatea pe care piatra ne-o impune; cine o jignește, pune în primejdie mai mult decît o simplă noțiune estetică. Cine perforează piatra, distruge sensul imaginii care sălăș-luia acolo. »
Cu o notă de poezie plină de tilcuri, și Hans Arp face sa răsune lauda pietrei : « A lucra o piatră, este o treabă grea. . . Pline de primejdii sînt pietrele ce se agață de sculptor. Ele îi îngreunează drumul către Dumnezeu. . . » Deși Arp n-a fost un sculptor în piatră, în adevăratul sens al cuvintului, el o iubea totuși — fie sub forma netedă a unei cremene, fie sub aceea a unui bolovan de rîu — considerînd-o creație a naturii.
•IF
Dar el a presimțit și primejdiile ce pîndesc pe sculptori. Nu ia oare admirația unor sculptori pentru piatră caracterul unei doctrine? Din această cauză, artiștiî mai prudenți socotesc necesar realizarea unui echilibru între respectul față de material și propriile lor intenții plastice. în 1954, Barbara Hep-worth nota : « Structura și calitatea

pietrei sau a bronzului. . . trebuie să fie deplin valorificate într-o operă sculpturală de
13

?
Hans
Arp: Concrețiuni înlănțuite — bronz
aterîala!. In 1951, el adăuga
Dar nu înțeleg ca acestea singure să acorde unei sculpturi viață și forță. Cred că înțelegerea însușirilor materialului și semnificația formei reieșită din aceasta, trebuie să se afle într-un perfect echilibru. »
Avertizări ca acestea, împotriva unei idolatrizări a materialului și a propriei lui semnificații, l-au îndemnat probabil pe Henry Moore să-și revizuiască părerile în legătură « Acum
50 de ani, cînd am creat primele mele sculpturi, era necesar să susțin teoria despre legitimitatea materialului. De atunci, unii dintre noi au fost îndemnați a face din ea un fetiș. Desigur, eu continui să cred în însemnătatea acestei doctrine, dar ea nu trebuie să devină un criteriu de judecată în valoarea unei opere de artă, căci, altfel, s-ar ajunge ca omul de zăpadă al unui copil să fie lăudat mai mult decît opera unui Rodin sau a unui Bernini. » Moore s-a apropiat de o relativizare a valorii materialului, la care ajunsese și Epstein. Epstein a apreciat în mod deosebit libertatea pe care i-o oferea modelarea, o libertate de care, se știe, mulți sculptori ai secolului nostru au profitat. Acest lucru li s-a părut atît de evident, încît numai puține voci au intonat elogiul calităților de moliciune șl de mlădiere ale materialelor ușor maleabile. Una dintre aceste excepții
este Alicia Penalba care, în Gedanken zur Arbeit (Gînduri despre lucrul meu), respinge folosirea fierului vechi și a deșeurilor de metal, exprimîndu-și în același timp unele îndoieli și în legătură cu utilizarea pietrei, a lemnului și a oțelului, care ar comporta primejdia unei mistificări. în ceea ce o privește, ea preferă un material nespecific, ca lutul : « Lutul nu posedă inițial nici o frumusețe sau expresie proprie. El se adaptează perfect încercărilor mele și este, pentru mine, singura materie cu adevărat plastică », în timp ce Alicia Penalba accentuează caracterul docil al lutului, ce se poate modela cu ușurință, Ernst Barlach îi scoate în evidență o altă calitate, aceea a unei execuții rapide, opusă muncii migăloase și lente a lemnului.
Din frecvența recunoașterii de către sculptori a calităților pietrei și din raritatea aprecierii lor asupra lutului sau a ghipsului, putem trage concluzia că materialele « pline de specificitate » au trezit interes în timp ce acelea cu care e posibil să se realizeze aproape totul n-au mal fost socotite demne de-a constitui un subiect de discuție, în legătură cu libertatea de execuție. Printre materialele «pline de specificitate» se află șl fiecuL Julio Uonzales, la început aurar, a fost primul care, sub influența experimentelor lui Picasso, a devenit atent la domeniul, com
plet înțelenit, al sculpturii în fier bătut, și, de asemenea, primul care a vestit importanța acestui material în rîndul celor nou descoperitei «Epoca fierului (din nefericire) a început, cu multe secole în urmă, să producă arme, dintre care unele foarte frumoase. Astăzi el permite construirea de poduri, de clădiri industriale, de șine de cale ferata, etc» A sosit momentul ca acest material să înceteze de-a mai fi ucigător sau, pur și simplu, o materie pentru

știința mecanizată. Posibilitatea este larg deschisă, ca acest material – care pătrunde azi în domeniul artei – să fie ciocănit șî modelat de miinile
pașnice ale artistului. »
Gonzales nu intră în problematica artistică a fierului, și tot atît de puțin unul dintre cei mai de seamă plasticieni în oțel ai generației mijlocii, Rudolf Hoflehner care, în Pladoyer eines Täters (Pledoaria unui făuritor) spune: «Fierul mi-e străin, mă lupt cu străinii. . . ».
Este evident că patosul care
vibrează în cuvintele lui Gonzales și Hofleh
ner nu putea să apară decît într-un climat
spiritual doi
inat de ideea unei înnoiri radi
cale a fundamentelor materiale ale sculpturii.
Semnalul de plecare fusese dat în 1912 de către sculptorul futurist Umberto Boccioni, în Manifestul tehnic al plasticii futuriste, care a condamnat tradiționalele materiale nobile,
ca marmura și bronzul, și s-a pronunțat pentru o acumulare de diferite materiale într-o singură operă: «Sculptorul poate folosi douăzeci de materiale, sau chiar mai
multe. . . atunci cînd expresia plastică îi cere acest lucru. » El menționează sticla, lemnul, hîrtia, cimentul, betonul, părul, pielea, textilele, oglinda, energia electrică etc.
Dacă examinăm acest « catalog de materiale », constatăm că între timp toate au fost folosite de către plasticieni. Printre primii care au urmat apelul lui Boccioni, în legătură cu eliberarea artistului de sub constrîn-gerile materialelor tradiționale, a fost și Alexander Archipenko, unul dintre sculptorii cei mai iscoditori și mai dornici de experimentare. Privind retrospectiv asupra epocii începuturilor artei moderne de dinaintea primului război mondial, Archipenko remarca mai tîrziu: «Cînd în 1912 am folosit pentru prima dată în sculptură diferite materiale, aceasta s-a întîmplat pentru că anumite forme plastice care, în concepția mea, tindeau spre concretizare, nu puteau fi exprimate în sculptură cu ajutorul materialelor tradiționale. în mod foarte firesc am fost constrîns apoi să găsesc pentru aceste noi materiale, noi tehnici. Din experiența mea profesională pot spune că noua formă stilistică este cea care solicită materiale de altă natură, și nu invers, - ca noi materiale să creeze un nou stil ».
în operele lor plastice, cubiștii și supræ realiștii, ca Henri Laurens, Pablo Picasso, Hans Arp, Kurt Schwitters, Max Ernst și Joan Mirò, au dus această libertate a alegerii materialului și a combinării lui la o utilizare rodnică. După cum putem conchide din operele timpurii, din carton, ale lui Picasso, problema durabilității și a rezistenței materialului n-a jucat pentru acești artiști iubitori de experimente nici un fel de rol. Jean Du-buffet, care a combinat în 1954 mai multe figuri din bucăți de lavă și din rădăcini, a mers
Alicia Penaldaí Strămoș înaripat-* ghips pentru bronz
Julio Gonzales: Figură – fier
atît de departe încît a declarat; «Am avut întotdeauna o predilecție aproape vicioasă să folosesc în lucrările mele materialele cele mai banale, la care nu te-ai putea gîndi nici în vis, pentru că sînt prea rudimentare, prea la îndemînă și nu par indicate pentru orice ».
în afară de o asemenea reabilitare a materialelor obișnuite, a «deșeurilor», un rol deosebit de important a mai jucat, bine înțeles, și « obiectul găsit », în special cel de consum cotidian, dar transpus într-un context inedit de semnificații, așa numitul «ready made». Acest

cîmp experimental multilateral, deschis de Marcel Duchamp și de Pablo Picasso, nu va fi atins aici decît incidental, pentru a nu ne depărta prea mult de subiect.
în sfîrșit, nu trebuie trecute sub tăcere nici vocile care au avertizat puternic împotriva « promiscuității » materialelor fabricate. Jacob Epstein, care încă din 1915 a încorporat în opera sa The Rockdrill fragmente de mașini, s-a pronunțat mai tîrziu în mod critic; «Nu înțeleg deloc la ce trebuie să servească folosirea unor materiale noi, ca sticla, tinicheaua, fîșiile de plumb, oțelul inoxidabil și aluminiul. » Mai clar încă se exprimă Fritz Wotruba, într-unul din frecventele sale texte apologetice despre piatră, «singurul material adevărat, pentru că e singurul autentic », pronunțînd un aspru verdict*. «Toate celelalte materiale, tabla, mucavaua, barele de fier, cutiile de conserve și arcurile de metal, nu sînt decît biete surogate, neîndrituite în pretenția lor vanitoasă de-a fi ,.materialele secolului*' ».
în ciuda avertismentelor șl condamnărilor, atît sculptura, cît șl pictura și artele decorative și-au însușit toate aceste materiale, anexîndu-și între timp la arsenalul lor de
mijloace și altele noi. Unul dintre cele mai recente și mai « complezente » este cel plastic, în multiplele lui combinații. în el, artiștii au salutat tocmai totala sa « inexpre-sivitate ». După părerea acestora, materialul nu trebuie să aibă nici un fel de valoare expresivă constantă. El trebuie să fie prelucrat cu instrumente și procedee tehnice moderne și să fie fasonat în consecință.
O materie artificială ca celuloidul fusese folosită încă din vremea constructiviștilor de după primul război mondial, dar marele val al operei de artă din material plastic s-a rostogolit abia în epoca noastră. Anthony Caro a încercat să formuleze o aspirație generală, atunci cînd s-a explicat: « Aș dori ca sculpturile mele la care țin cu adevărat, să mi le fac din orice fel de material, din ceva absolut anonim. . . ». însușirea cea mai rîvnită pentru un material, de către sculptorii actuali, nu pare a fi elementul specific, ci latura lui necunoscută, anonimă și subalternă. Uli Pohl, care lucrează de preferință cu plexiglas, își explică astfel motivele: «Nu materialul și efectele sale subiective sînt elemente pe care artistul trebuie' să le valorifice, ci acestea îi servesc numai ca medium pentru voința sa făuritoare de forme. »
Cînd citești însă observațiile celor mai recenți sculptori în material plastic, atunci dorința de a exprima cu atît mai puternic propria voință subiectivă prin intermediul unui material « neutru » îți apare aproape « învechită ». Căci cea mai nouă deviză proclamă ca — prin posibilitățile unei multiplicări pe scară largă și recurgîndu-se tot mai mult la o finisare industrială — să se elimine cu desăvîrșlre caracterul individual al ope-ДХ rei dç artă, iar «originalul» să dispară»
15
Jean Dubuftet: Trei statuete — zgură feroasă
Fritz wotruba: Figură—piatră
Anthony Caro : Pompadour — oțel ►
Numeroși artiști s*au exprimat în catalogul expoziției Kunst & Kunststoff (Arta și materialele plastice), expoziție organizată de muzeul din Wiesbaden, în 1968, în legătură cu superioritatea acestor materiale. Intre altele, ei au scos în evidență noile posibilități experimentale, abundența de forme, de transparențe și de culori, imposibil de realizat în trecut. Timm Ulrichs a proslăvit « perfecția »

materialului plastic, acuratețea și însușirea lui de-a fi fără miros și de a nu putrezi. Ingeborg Buss credea a găsi în el o materie încă liberă de orice convenție artistică și artizanală, iar Bernhard Hõke s-a oprit, înainte de toate, asupra aspectelor tehnice și comerciale ale nenumăratelor obiecte plastice. In același timp, însă, el deplîngea faptul că greutățile tehnice și financiare care se leagă de utilizarea materialelor plastice, îl fac pe artist în mare măsură dependent de industrie.
Fuga de convențiile vechilor materiale și posibilitățile nelimitate ale materialelor plastice nu le-au deschis însă acestora cale absolut liberă. Poate de aceea setea de descoperire a sculptorilor s-a îndreptat și în direcții contrare, spre un fel de riguroasă desființare a substanței materiale. Negarea materialului sau subordonarea lui voinței făuritoare de forme a artistului,—asemenea deziderate mal fuseseră emise încă din ultimele decenii ale veacului al XlX-lea. Medardo Rosso, care avea o predilecție deosebită pentru modelarea în ceară a unor scene cu caracter fugitiv, scria; «Pentru mine lucrul cel mai important în artă este de a face ca materia să fie uitată, » Această declarație trebuie privită totuși în mod critic, căci, tocmai la Rosso, plastica, atît de delicat exprimată, este direct dependentă de materialul în care a fost realizată, ~ ceara. în adevăr, în nici un nit material, intenția sa artistică n-ar fi putut fi înfăptuită mai potrivit decît în această substanță moale, ușor modelabilă. Chiar și în strădaniile pictorilor actuali de-a lucra cu medii elementare
16
ca pămîntul, aerul, apa și focul — materia ca atare nu e negată. S-ar putea chiar susține că această sculptură experimentală nu este nimic altceva decît « material ». Tocmai la aceasta s-a referit unul dintre primii adepti ai curentului, milanezul Pietro Manzoni, decedat de curînd, atunci cînd în articolul său din 1960, în legătură cu noile concepții estetice, declara că « sculpturile pneumatice — reduse sau extinse de la un minim aproape inexistent la un maximum de întindere practic infinit, sînt din punctul de vedere al formei absolut nedeterminate, pentru că orice încercare de-a le da o formă (chiar amorfă) ar fi și nepermîsă, și ilogică ».
Pentru că într-un alt loc al lucrării citate, R. G. Dienst se ocupă de problema consistenței schimbate a materialelor plastice (maleabile, fluide, probabil și gazoase) în arta cea mai nouă, pot trece peste această alternativă extremă față de materialele tradiționale, pentru a-mi împărtăși, în schimb, unele observații și mărturii personale în problema tehnicii sculpturale. Deși concepțiile lor asupra valorii și a rolului materialului, sînt foarte divergente, într-o privință artiștii sînt totuși, în general, de acord, și anume cînd atribuie deplinei stapîniri a materialului 1 r însușire a meseriei și a
tehnicii, un rol hotărîtor. Aristide Maillol vedea mai ales în acest meșteșug perfect premiza accesului în rîndul artiștilor, și în același sens s-a exprimai și Philipp Harth. Un consens larg există și în ce privește faptul că sculptorul trebuie să-și adapteze tehnica structurii materialului, că el trebuie să gîndească în acord cu specificitatea materialului său. Acest lucru îl mărturisea Henry Moore, în scrierea sa din 1934, Țelurile sculptorului ? « Cînd sculptorul îșl înțelege materialul, cînd îl cunoaște posibilitățile și proprietățile de structură, atunci el poate ca, mlăuntrul granițelor materialului, să deștepte lotuși un bloc neînsuflețit la existența deplină a unei compoziții, „ » » i na

în aceeași direcție de gîndirc, dar mat cuprinzător și mai suplu, я-a exprimat și Naum Gabo cu privire la problema mate* rialului și tehniciiî «Tehnicianul știe că nu trebuie să impună unui material nici un fel de funcție care să-i contrazică substanța* ♦ ♦ Ca și în tehnică, și în sculptură modalitățile de lucru sînt dictate de material . . , Cioplită sau turnată, modelată sau construită, niciodată o sculptură nu încetează de-a fi sculptură, atît timp cit valoarea sa estetică se află în concordanță cu însușirile fundamentale ale materialului. »

Din moment ce sculptura stă permanent sub semnul constrângerilor impuse de material, sculptorii și-au dezvoltat aptitudinea de a face o virtute din limitările ce le impune. Acest lucru se întrezărea chiar în cuvintele citate ale lui Henry Moore, dar el a fost exprimat, cu mai multa claritate încă, de către Lynn Chadwick: «Eu acord o importanță deosebită caracterului pe care tehnica îl conferă unei opere de artă. Această tehnică își are anumite granițe, dar eu scot în evidență tocmai caracterul ce se dezvoltă din asemenea constrîngcri și îngrădiri.» Dacă pînă la descoperirea noilor materiale, opțiunea sculptorului pentru tehnica cioplitului sau a modelării a constituit o adevărată alternativă, pentru artiștii care au optat pentru metal sau pentru materialele plastice acest lucru constituie o veritabilă îngrădire. Sculptorii în metal aproape că nu au altă alegere decît să se pună de acord cu materialul. Acest proces nu începe însă doar din momentul în care barosul, foalele, ciocanul de lipit, presa hidraulică și cilindrii intră în acțiune ; el se pune chiar din momentul alegerii materiei brute sau semifabricate.

Este de la sine înțeles că materialele mai puțin obișnuite cer o mai mare varietate de tehnici. De aceea nu trebuie să ne mire faptul că, în descrierea procesului de constituire a sculpturilor, Claes Oldenburg folosește, pentru a indica modalitățile sale de « modelare », termeni împrumutați din limbajul unui atelier de croitorie ca, de pildă: croit, cusut, țesut (stopat). De tehnicile tra
diționale ale sculpturii îl mai leagă doar faptul că și la el e vorba tot de o muncă artizanală. Acest procedeu a fost însă criticat de către adepțîi « artei minimale », ca fiind demodat și de-o eficacitate îndoielnică· Sculptori ca Donald Judd sînt de părere că artizani specializați fca Klempner sau Schi ossei), sau chiar unele fabrici, pe baza experienței lor tehnice și a utilajului pe care-l au la dispoziție, ar fi mult maî in măsură să ducă la bun sfîrșit operele concepute de artist, în consecință, artistul nu mai face decît desenele construcției generale a obiectelor sale, urmind ca acestea să fie produse in fabrici sau ateliere. E vorba, deci, de o
« artă conceptuală », folos din diviziunea
care înțelege să tragă
uncii din lumea
dernă. Ca și in producția serială a « obiec
telor » artistice, arta și industria au pornit
alături,
incercind o nouă legătură.
ine
însă de văzut dacă vor fi
ulțumiți și consu-
matorii de artă.

în românește de ELEONORA COSTESCU

J filtri ĆгГ —
(U
□

într-o artă ca a noastră, a românilor, în care lemnul și nu piatra a reținut in primul rînd atenția țaranului-artist, iar pădurea, frunza, iarba, floarea — leit-motive ale unei întregi literaturi populare — au descins și au prins rădăcini adinei — într-o pictură care, în epoca modernă, a cultivat cu predilecție universul vegetal într-o adevărată euforie vitalista, corolar al unei sensibilități lirice și al unui animism de străveche origine —, opera lui Petrașcu ne apare ca un fenomen unic prin înrudirea ei cu lumea mirifică a cristalelor. Departe de a fi unicul criteriu care o singularizează în cadrul picturii românești, aceasta este totuși o însușire esențială ce nu poate fi redusă la aspectul exterior al facturii, întrucît afectează însăși viziunea pictorului, cu dramatismul ei, cu propensiunea ei pentru anumite motive specifice, cu coloritul ei, intr-un cuvînt cu întreagă acea suită de elemente ce fac farmecul indicibil al unui tablou de Petrașcu.

Există desigur o fază, un fel de preistorie a ceea ce considerăm astăzi un Petrașcu realizat, cînd pictorul, copleșit de exemplul lui Grigorescu și al unei tradiții trainic înjghebate, contemplă peisajul rustic din zona dealurilor, dîndu-ne un fel de egloge în culoare, lipsite de strălucire și pe care muzeele nu prea le mai expun. S-ar putea spune, de aceea, că abia odată cu abordarea consecventă a universului citadin, își găsește Petrașcu vocația adevărată. Subiectele tablourilor sale cele mai realizate încep să fie acum și cele mai banale. în afară de peisaje ca acelea din Veneția, Spania, Franța, prestigioase în sine, interioarele, aproape mereu aceleași, naturile moarte cele mai umile (cărți, ulcele, recipiente de aramă, fructe), în sfîrșit florile preferate (cîrciumăresele), mai rar nudurile și cu totul ocazional portretele — cam acesta este registrul tematic în care-și compune Petrașcu simfoniile. Dacă mai ținem seamă că multe din aceste subiecte sînt reluate foarte des și multiplicate, uneori aproape aidoma, mai că ne vine să dăm dreptate acelor voci care au reproșat pictorului lipsa de imaginație, de fantezie. Știm însă că nu este așa și, ca în cazul tuturor marilor creatori preocupați nu atît de multitudinea aspectelor exterioare ale lucrurilor cît de redarea concentrată a esențialului din ele, față de Petrașcu s-a comis aceeași nedreptate. Pallady, ca să rămînem cu exemplele în cadrul artei românești, n-a împărtășit o altă soartă.

în fond, Petrașcu este unul dintre creatorii cel mai înzestrați cu imaginație. Dar, dintr-un respect pentru realitate, pornit din aceleași

20 DE ANI
DE LA MOARTEA PICTORULUI

PETRAȘCU, poet al lumii minerale

VASILE FLOREA

impulsuri care l-au împins în tinerețe către știință, și dintr-o pudoare care l-a oprit totdeauna să se manifeste declamatoriu, el n-a dat frîu liber fanteziei în afară. Cum observa și Lionello Venturi, într-un articol din 1938, din operele sale ,,nu rezultă să fi îngăduit vreodată imaginației de a merge dincolo de real. Și-a concentrat deci închipuirea înlăuntrul realului. . . El își îngrădește și își constrînge imaginația pentru a interpreta realul. Și cu cît realitatea e mai apropiată și mai obișnuită, cu atît mai bine pentru arta sa. Aceasta e desigur o îngrădire. Dar cu

știți, valoarea unei opere de artă nu are nimic de-a face cu amploarea imaginației. Depinde de cum își ordonează fiecare lumea înlăuntrul limitelor pe care și le impune, cu alte cuvinte, depinde de coerența

elementelor cu care artistul își constituie lumea sa ideală, mare ori mica 1 .
Or, știm cît de atent, cu ce ardoare și-a construit Petrașcu lumea — ce-i drept mica sa lume — ideală. Trăind intens, cu reculegere, perceperea realității, el își cristalizează emoțiile în concentrate de materie, densă și prețioasă. Se oprește de obicei la motivele cele mai modeste, dar pe care le înnobilează transformîndu-le cu puterea unui adevărat vrăjitor.
Poate pentru nimeni nu se potrivește așa de bine ca pentru Petrașcu definiția dată de Balzac frumosului: « Le beau c'est le vrai bien habillé ». Și cînd spune simplu despre tablourile sale: « încerc să le fac frumoase », pictorul înțelege să îmbrace adevărul acela obișnuit pe care-l reprezintă o natură moartă, în haina princiară a artei. Cotidianul se transformă atunci în fabulos; terestrul devine sublim.
Fără a avea forța liniei marilor plăsmuitori de forme fantastice (Blake, Goya, Daumier, Rouault) și nici acuitatea cromatică ajunsă la paroxism întîlrdtă la marii halucinați ai expresionismului (Van Go»h, Kokoschka, Țuculescu), Petrașcu reușește totuși să potențeze pînă la fantastic expresia și să îngăduie, în acest sens, să se vorbească despre el ca despre un expresionist sui-generis. El izbutește asta, nu prin desen și nici prin exacerbarea culorilor sau a combinării lor șocante ci prin calitatea pastei, prin aspectul ei frămîntat, prin valorile tactile de relief dobîndite pe suprafața rugoasă a acestei picturi. Căci, neîndoielnic, în măsura în care pictura modernă începe să capete noi valențe (se vorbește de pildă de muzicalitatea unei pinze de Pallady), pictura lui Petrașcu se adresează pipăitului, unui pipăit realizat tot cu ochii, în cele din urmă, dar care ține de a treia dimensiune. Departe de a acoperi numai o pînză, pasta de culoare pusă diÂ abundență în straturi, răscolită apoi cu o mină febrilă, întinsă cu spatula, cu cuțitul și din nou brăzdată într-o direcție sau alta de o avîntată trăsătură de penel, creaxă în cele din urmă o «topografie» diversă, formată din făgașe și creste pe care umbra si lumina și le dispută dramatic. Este locul și momentul cînd Petrașcu nu-și mai înăbușă pornirile șl dă toată libertatea temperamentului său fugos. încărcătura emoțională este imensă. Prea grea pentru mica suprafață a tabloului, ea pătrunde în adîncime, Pictura începe astfel să trăiască pe mai multe planuri.
O asemenea pictură, spre deosebire de cea impresionistă sau pointi-Hstft, nu trebuie privită do la distanți. Tonina a avut grijă să ne prevină că ea trebuie «cercetată de aproape, cu toată amănunțimea atentă a văzului nostru, cu neștirbita înfrigurare a retinei noastre larg dilatată,

așa cum cercetam claviatura de alburi a unei petale de crizantemă sau albastra irizare din ochiul drag al iubitei».
Pentru această tehnică de amputare puternică, de «zidire» în relief a pastei. Petrașcu a fost asemuit uneori cu Chardin, cu Vlaminck și mai adesea cu Monticelli (printre alții chiar de catre Lionello Venturi). Este adevărat că acești pictori au acordat atenție plasticității picturii, dar nu-i mai puțin adevărat ca au făcut-o din motive și cu rezultate diferite. Cită deosebire, de pildă, între factura destul de plebee, aproape carbonizată a pastei lui Vlaminck și materia rară și prețioasă folosită de Petrașcu ! Cît îl privește pe Monticelli, acest vene* țian stabilit la Marsilia avea în adevăr voluptatea materialelor prețioase, a mozaicurilor atît de apreciate în cetatea sa de baștină.

Pasta lui, în adevăr, este petulantă asemenea unei pulberi diamantifere. Ea nu este însă o cătușă pentru emoția care țîșnește vulcanic la Petrașcu, ca dintr-o strînsoare milenară șl, prin urmare, n-are dramatism. E, dimpotrivă, jucăușă, truculentă și trădează nu vigoarea, nu senzualitatea bărbătească proprie lui Petrașcu, ci gustul meridional, oarecum efeminat, pentru străluciri exterioare.
Adevărul este că nici un pictor nu a minuit cu atîta sinceritate această tehnică și nu i-a acordat atît de bogate sensuri spirituale ca Petrașcu. Nimeni, în această direcție, n-a înțeles atît de bine specificul picturii in ulei și nu i-a folosit cu atît succes resursele plastice ca el fără a-i smulge efecte ieftine, cum au încercat alții. Dacă la unii pictori, în funcție de prepararea ei, pasta împrumută matități de frescă sau cati-felări de pastel, nebulozități de acuarelă sau luciri reci de porțelanuri, vîscozități de rășină sau palori de ceară, ea rămîne la Petrașcu ceea ce este: o mixtură de natură minerală, anorganică, împietrită asemenea agatelor.
Pentru a obține această luxurie mirifică, Petrașcu a depus o imensă trudă de cizelator, de artizan. Dacă Pallady spunea orgolios; « Eu nu sînt pictor, sînt artist » iar Luchian își zicea modest « zugrav », la fel de orgolios și conștient de valoarea sa ca primul și totuși modest ca al doilea, Petrașcu vedea în meseria și în numele de pictor un suprem privilegiu. Prin trudă nu înțelegem firește că el picta anevoie, migălind îndelung un tablou. Numărul relativ mare de pinze create și verva întipărită în factura lor atestă contrariul. Efortul lui este însă de durată. Nu crearea unui tablou este laborioasă; laborios este drumul străbătut pînă Ia virtuozitatea cu care picta. El nu cizelează un obiect ca orfevrii,
ci o operă. Petrașcu supune materia, minereul din care reduce caratele giuvaerurilor sale, la un foc lent. Combustiile repezi nu-1 satisfac. Paleta petrașciană, asemenea registrului său tematic, nu excelează prin bogăție. Pe ea pot fi întîlnite doar cîteva culori, și mai mereu aceleași: albastrurile de cobalt, în primul rînd, cele de Prusia, albastrul mineral, apoi roșul carmin, purpura, roșuri de la tonurile cele mai potolite pînă la rozul transparent și delicat, mai rar verdele și cu totul incidental galbenul (acesta rece, citron), portocaliurile, ocrurile și în sfîrșit terra de Siena. Ceea ce face farmecul culorilor lui Petrașcu nu este varietatea și nici măcar intensitatea lor de sine stătătoare. Ele dobîndesc în schimb o mare putere expresivă în prezența unui catalizator și acesta este negrul și, mai rar, griurile neutre sau chiar albul.
S-a făcut, și pe bună dreptate, mult caz de negrul din pictura lui Petrașcu. în perioada de început, întrebuințarea lui excesivă a deconcertat pe contemporani, determinînd unele reticențe.
Cînd mai tîrziu, după 1919, paleta artistului se limpezește și negrul începe să fie folosit cu parcimonie, el încetează în același timp să fie o materie amorfă, opacă, bituminoasă, devenind nuanțat, vibrant, translucid. Primește de acum încolo sarcina de a sugera formele, care nu sînt însă niciodată riguroase, și mai ales pe aceea de a exalta celelalte culori care, în prezența sa, ajung la incandescențe. Aceste incandescențe sînt însă reci, fosforescente. Țîșnind ca niște flăcări din tăciunii de negru, culorile par înghețate și pe bună dreptate un poet le compara cu « flăcările stranii ce se aprind noaptea asupra comorilor ». Chiar in tablouri redînd plajele marine în plin sezon estival, sau în peisajele aduse din Spania, ca acel superb Pod San Martino din colecția Dona, senzația pe care o căpătăm nu este aceea de torid. Dominanta de albastru, amintind incandescențele arcului voltale,

acel albastru de cleștar nelipsit din cerurile uniforme și nemișcate ca niște ecrane despre care pictorul ar fi putut spune, asemenea lui Tiepolo, că ele îi semnează peisajele, comunică pînzelor de această categorie un aspect glacial. Ele parcă nu ar fi dogorite de soare. Nu galben-portocalia lumină solară le învăluie, ci o lumină siderală, mai puternică, mai seînteietoare, dar rece. Nu aurul rembrandtian, ci argintul cu reflexele lui opalescente de griuri și rozuri, de alburi marmoreene este metalul preferat de pictor. Or, în acest cosmos din care soarele lipsește, iar lumina vine stranie de la astre mai îndepărtate pentru a fi captată în fixitatea cristalină a rubinelor, safirelor și ametistelor, va fi greu să putem presupune posibilă vlnțiu Dc altfel viața evi tumultul ci nici nu4 atrage pe Petrașcu. Ar trebui s*o surprindă și 8*o redea în dinamica ci exterioară șl acest lucru nu 4 conform eu firea sa. Pe de o parte ar ti prea ușor, prea simplu și lui îi plac dificultățile» iar pe de alta, surprinxînd-o în desfășurarea proceselor ei vitale, n-nr mai putea să-i împrumute din fervoarea viziunii sale fantastice. N»nt mai fi posibilă transcendcntalizarca acestei realități.
Artist prin vocație al materiei moarte, era și normal ca el să se reali-sexe integral mni ales în genul naturii moarte — care la nimeni ca la el nu merită această denumire — și în « interioare », în fond tot un fel de naturi moarte, dar mni vaste. îndrăgostit de tot ce este vechi, patinat. înnobilat de trecerea timpului, chiar cînd pictează motive fără vîrstă, el le comunică aceeași aură de vechime, sporindu-le farmecul, dîndu-le o forță de evocare uluitoare.
S-ar putea spune că obiectele, ca și ființele, cînd se întîmplă să fie prezente, nu trăiesc în tablourile lui Petrașcu, ci au trăit. Ele n-au prezent și viitor, ci doar trecut. Magma rece din care au fost zămislite aduce mărturia unor mișcări orogenice străvechi. Peste obiecte s-a așternut însă tăcerea și încremenirea. De aici și impresia de anticàrie sugerată de naturile moarte în care cărți vechi, evantaie, ulcele cu emailuri sclipitoare, se orînduiesc evocînd o lungă întrebuințare.
Nici în interioare nu freamătă viața, ci doar palpită. Cel mai adesea nepopulate, odăile ne sugerează totuși prezența umană. Ele închid o atmosferă de după amiază de vară, o atmosferă de confort burghez în care mobile vetuste, sofale, fotolii, divanuri, cadre pe pereți, perne, covoare îmbie parcă la inactivitate, la toropeală. Senzația de liniște este copleșitoare în aceste interioare și doar dacă uneori auzim parcă sonorități de clavecin, precum alteori ne surprindem îngînînd în fața lor odată cu poetul 1
« Salonu-i got și-n umbră doar samovarul cîntă
Și-acum e gol salonul, e gol și-n umbra casei y Stau vastele fotolii și lung prind să se mire
Oglinzile-și arată cu jale infinitul »
(D. Anghel)
Sintem oricum în imperiul naturii moarte, deci în lumea caleidoscopica a cristalelor colorate și la un moment dat avem impresia că odaia cu lucrurile din ea a încetat să mai fie un spațiu de locuit și a devenit o besactea plină cu nestemate. Bagheta vrăjită a pictorului a atins materia.
Natură moartă — ulei
Dar nu numai ștofele, covoarele și mobilele, ci șî ființele suferă aceeași metamorfoză. Așa cum pentru vegetarianul Pallady chiar carnația numeroaselor sale nuduri are ceva vegetal, ceva opus opulențelor sanguine rubensîene, îneît dacă le-am cresta cu o lamă n-ar curge

sînge, ci poate — așa cum presupune G. Călinescu despre îngeri — s-ar prelinge sevă, tot așa pentru Petrașcu totul se convertește în mineral; totul, inclusiv florile, copacii, oamenii. Totul se transformă într-o materie care este aceeași, la fel de densă, la fel de vibrantă în porțiunea cerului, în cea fluidă a apei; în roca veche și calcinată, în pinzatura cadrilată a fețelor de masă, în arama blidurîlor vechi, în florile intens roșii, în nud urile din fața oglinzilor ca și în imaginea reflectată de acestea, întocmai ca acea miraculoasă « liquor silicium » cu care alchimiștii medievali visau să transforme toate metalele în aur, așa transformă în pietre prețioase tot ce atinge cu privirea și cu închipuirea sa acest vrăjitor.
Cunoscînd predilecția lui pentru lucrurile permanente, are să ne mire poate în pictura lui frecvența florilor, cu o constituție atît de fragilă și efemeră.
Dindu-și întreaga măsură a talentului, Petrașcu va picta unele dintre cele mai frumoase exemplare ale genului, fiind întrecut doar de Luchian în arta românească. Le va picta însă potrivit viziunii sale, Grigorescu, Andreescu și mai ales Luchian și Pallady ne obișnuiseră cu surprinderea freamătului vieții vegetale. Acest freamăt viu al corolelor era smuls naturii și continua să trăiască pe pînză. In ele continuă să pulseze seva. Așa ceva nu întîlnim la Petrașcu. Florile sale nu trăiesc, nu respiră. Pastrînd intact coloritul, ele s-au cristalizat, au împrumutat smalțul în care au fost puse și s-au vitrificat asemenea petalelor de trandafir într-un gavanos cu dulceață solidificată.
Foarte revelatoare în acest sens este tratarea peisajului. Atît factura cît și coloritul, ambele evocînd lumea minerală, erau din capul locului incompatibile cu tot ce amintește regnul vegetal. De aceea nu întîm-plător, părăsind peisajul rustic în care vegetației îi revenea implicit un mare loc, Petrașcu s-a îndreptat spre motive care o exclud. Nici desișul umbros al pădurii, nici luncile, nici podgoriile unde poposise cu șevaletul în tinerețe, ci nisipul dobrogean, calcarul de la Toledo, zidurile vechi ale Veneției, zidurile galbene, verzi, roșii ale Sighișoarei sau cele albe monahale de la Viforîta sau Tîrgoviște îl vor reține cel mai adesea. In ele va descifra artistul cel mai ușor miraculoasa mișcare
oleculară a materiei minerale
în transpunerea lor va putea să-și
întruchipeze cel mai deplin ciudatul său vis de fericit căutător de comori.
văzut că a făcut o favoare florilor, trecîndu-le prin focul pasiunii saje. Cu celelalte plante nu va fi așa de generos. Un rămuriș verde se va strecura in vreun tablou numai atunci cînd în ghirlanda nestematelor sale, pictorul va avea nevoie de prezența smaraldului. Altminteri, chiar cînd nu pictează ruine medievale, paraclise mînăstirești, mori părăsite ș.a, — cî case, acestea au un aer solitar, par pustii. în preajma lor nu există ființe, zaplazuri, vegetație. La fel de fruste ca și la Andreescu, este interesant de remarcat că aceste motive nu ne dau acel sentiment: de dezolare pe care-I încercăm cînd privim peisajele sfîșietor de triste ale pictorului de Ia Buzău. Ce simțim este cel mult un sentiment de nostalgie, un fior de neliniște. Și desigur că tot materia somptuoasă în care a prefăcut huma umilei arhitecturi țărănești este aceea care a înlocuit dezolarea cu fascinația.
Pictorul a umblat mult prin țară și peste tot a căutat teluricul din lucruri. în Dobrogca pe care a descoperit-o printre primii l-u atras desigur tocmai aspectul ei arid, ceea ce căutase în Egipt și va găsi

mal tîrziu in Spania. A pictat însă și marea dar nu pentru neastîmpărul eî deslănțuit, căci talazurile, cerul ca șl ființele de pe plajă par construite din aceeași rocă din care sînt făcute stîncile din jur și nisipul.
La Sighișoara i s-a părut a regăsi ceva din perenitatea robustă a caselor de la Vitré, iar la Tîrgoviște, tîrg liniștit și patriarhal cu î jurimi mînăstirești și voievodale, unde și-a instalat prin 1923 atelierul, l-a atras clopotnița bisericii din vecinătate pe care a imortalizat-o în multe variante.
Fără îndoială că Spania, în care a călătorit în 1929, i-ar fi oferit spectacolul unei mulțimi multicolore, pitorești, animate de pasiuni ardente. Dar nu l-a interesat. Nu s-a oprit decît în fața motivelor care-i sugerau deșertul pietros, acea parte a peninsulei care amintește proximitatea continentului african, dogorită de soare și păstrînd în solul ei ceva din civilizația morcscă dispărută.
Cu un sentiment nu prea diferit călătorește și la Veneția. Acest oraș despre care Tudor Vianu scria odată că «este un exemplu unic în lume în care viața poate fi ridicată în planul artei și transformată în iluzie » n-n fost deloc o descoperire a lui Petrașcu. După ce Van Dyck, El Greco, Velasquez trecuseră pe aici pentru a pătrunde lecția marilor colorlștl, rînd pe rînd lurner, Bonington, Corot, Manet, Renoir, Monet, Signac, Marquet, Kokoschka, Dufy au fost fascinați de Ireala apariție dintre cer și apă pe care au celebrat-o în viziuni halu-
I

Ruine la Tîrgoviște — ulei

cinante și sărbătorești. Dar nu spre această Veneție aleargă de șapte ori, pios ca un hagiu, Petrașcu. Nu romanticele gondole, nu mirajul acvatic și cețurile evanescente îl atrag, ci glasul trecutului ei de orgoliu și de dramă vrea el să-l asculte și să-l descifreze.
Ca și pentru Eminescu, dar fără să vadă în asta motiv de lamentație, și pentru el « s-a stins viața falnicei Veneții ». Această « cità dolente »
— cum o numea Ruskin în ale sale The Stones of Ventee citîndu-l probabil pe Dante — nu este pentru Petrașcu altceva decît o imensă și stranie metropolă plutitoare ale cărei palate-cavouri închid în ele ecouri îndepărtate din zbuciumul unei lumi defuncte.
Dar deși alege cu predilecție clădirile cele mai vechi cu ziduri leproase, macerate de timp și de ceață, pînzele aduse din Veneția
— și eint circa două sute — trec printre cele mal somptuoase opere ile pictură. Artistul își propune dinadins să redea acestor palate un echivalent al fabuloasei lor străluciri de odinioară, fără a le știrbi însă cu nimic patina de relicve, în evocarea acestui trecut distingem uneori omagiul pictorului adus marilor meșteri vcnețlenh îl întîlnlm în slăbiciunea sa pentru roșul adînc șl întunecat (ca o metaforă a crimelor tăinuite) din pictura lui Carpaccio șl a Iul Tlzian sau in felul cum fră* mintă pasta colorată asemenea unei Tintoretto sau unul Guardi. El aduce
însă și la Veneția propria sa viziune și propriile sale mijloace. Așa, bunăoară, contrar unui Canaletto, el nu fixează puncte de fugă ca în « vedutele » acestuia și nici nu trimite clădirile în hăuri de perspectivă. Dimpotrivă, privește totul frontal, de la mică distanță și în afară de fațadele compacte sau ajurate,atît de bogate, unele, în colonete, ogive, rozase, cum e « Ca’d’Oro », pare că nimic nu-l

interesează. Plictisit de apele stătute ale lagunei și pentru a căpăta certitudinea pămîntului sub picioare, se închide uneori într-o cortille d'Abazzia și pictează severele ziduri sau, alteori, cu gîndul la punțile de la Toledo, incrustează heraldic, în pasta onctuoasă, renumitul Ponte Rialto. Nu se încumetă însă niciodată să iasă în larg, cum făcuseră alții înaintea sa, și să cuprindă cu o singură privire Palatul dogilor, Catedrala San Marco și semeața campanilă. Panorama nu-l seduce pe acest poet al cadrului intim pentru că l-ar împiedica să se concentreze magnific asupra materiei. Din același motiv, artistul s-a limitat, după cum bine se știe, la pinze de dimensiuni reduse care i-au permis condensări de esențe. Ca toate materialele prețioase, pasta lui Petrașcu este rară.

La douăzeci de ani de la moartea acestui pasionat scormonitor în ființa Intimă a materiei, opera lui ne apare ca o supremă laudă adusă lucrurilor simple,

îndoielile

♦

certitudinile unui

ictor

Convorbire cu

Vasile Varea

ANATOL MÂNDRESCUî

— Schimbările produse pe plan mondial în gîndirea plastică, în experiența artistică a celei de a doua jumătăți a veacului XX sînt foarte adîncî. Adevărate mutații» Și unul din fenomenele capitale este nu distanțarea, detașarea artei de natură, ca în revoluțiile estetice ale primei jumătăți de veac, ci o ruptură» Cum vă explicați discreditul care lovește, în zilele noastre, natura, un domeniu considerat» pînă nu de mult, drept singurul demn să stea la originea operei de artă? înțelegeți desigur că nu e vorba aici de natură ca model, ci de un raport existențial mai profund.

VASILE VARGA:

— în vasta întindere a realității înconjurătoare, lucrurile create de om au luat tot mai uit locul naturii, formînd o realitate artificială, o lume de obiecte care umplu spațiul înconjurător. în trecut, imaginația omului — șt deci și a artistului — exprima raportul lui de atunci cu acea realitate, așa cum continuă să îl exprime și azi cu o realitate schimbată .covirșită de produsul imaginației tehnice. Pînă și fenomenele naturale cele mai obișnuite ni le explicăm azi prin prisma unei alte cunoașteri decît chiar și acum 50 de ani. Mi se pare firesc, deci, date fiind condițiile, ca imaginația artistică să se inspire azi din alte izvoare decît în trecut, ca însăși funcția artei și conceptul de artă să sufere o modificare. în afară de asta și abia acesta e factorul important — gîndirea plastică a străbătut o seamă de stadii, a evoluat, a devenit mai subtilă, a trăit o sumă de experiențe care fac imposibilă reluarea unor modalități depășite din punct de vedere Istoric.

— Considerați, deci, căzut In desuetudine raportul artă-natură, în Înțelesul mare și dacă vreți filozofic al relației șl, prin urmare, odată cu acesta, sistemul lingvistic în stare să-l exprime? Cum vă explicați, totuși, perpetuarea unei picturi care continuă să aibă ca teren de investi-

gație aceeași natură ca înainte cu 50 de ani, să zicem? Frontul acestei arte este considerabil restrîns, dar există. Este aceasta o manifestare a inerției gustului sau a ceea ce s-ar putea numi dezvoltarea inegală a creației și a gustului?
— Vă referiți la pictura de orientare tradiționalistă? Rar mai există azi o pictură, de o calitate artistică majoră, care să aibă natura ca referință și să nu se resimtă de existența unor descoperiri formale, de atracția unor noi formule plastice. Dar dacă mai există — în afară de pictura naivă — aceasta se datorează faptului că nu pentru toți pictorii investigația formală este mobilul activității lor. Pentru multi, pictura nu este un mijloc de investigare în domeniul posibilităților de expresie ale mijloacelor plastice, ci o activitate de alt ordin. Există naturi umane axate pe activitatea preponderentă a gîndirii, la care simțirea este convertită, tradusă, dacă vreți, în idee. După cum există altele la care totul, chiar șHdeea, este transpus în modalitățile simțirii. în pictura de pînă mai ieri, acestea din urmă sînt preponderente. N-ar fi de mirare dacă de aici încolo ar deveni precumpănitoare modalitățile intelectuale ale picturii. Nu ar fi pentru prima oară în istoria artei. De altfel, ele au fost întotdeauna amestecate și filonul ammdurora se poate urmări limpede la diferiți artiști ai trecutului, în toate epocile. în fapt, aceste modalități se grupează pe familii și nu văd pentru ce ar trebui preconizate unora modalitățile altora, în plus, realitatea naturală a rămas, fie-mi iertată această remarcă, și azi, cu toată mulțimea de descoperiri operate de către știință, în esența ei la fel de misterioasă cu și în urmă cu multe sute de anlj numai punctele noastre de contact cu acest mister s-nu înmulțit — după o vorbă care a rămas celebră. Omul nu se află astăzi mult mai aproape de răspunsul la marile întrebări fundamentale pe cure și le punea cu mult timp în urmă și, într-un sens, continuă să se afle față de realitatea naturală a existenței în același raport cų mai înainte.
Ba, încă, mulțimea certitudinilor furnizate de către știință și tehnică îl fac azi, pe om, mai puțin apt să acceadă la momentul eventual al marilor revelații subiective.
— Așezați așadar implicit arta în planul marilor revelații subiective, nu? Unul din planurile virtuale desigur. Arta înțeleasă în acest fel este ireductibilă și ipoteza unei ab-sente sau moartea artei ar fi o reducție a universului uman, un fel de contracție-răcire a sferei altfel incandescente. Legitimați arta, ca formă, necesar aparentă, a originalității, a esenței, a necunoscutului uman?
_____Fără îndoială! Am putea spune că fiecare individ are ascunsa in sinea Iui far ima sa de originalitate. Dar această individualitate originală poate să nu ni se reveleze privind ce anume pictează, nici chiar în ce stil pictează un pictor. Fărîma aceea de originalitate se poate exprima indiferent ce pictează, și chiar indiferent cum pictează. Se poate exprima prin însuși faptul că pictează. Oricine poate picta și faptul acesta, zicem noi, ar fi deajuns ca să-1 exprime. Pe de altă parte, prin chiar faptul că pictează, o individualitate artistică reală lasă pe suportul pe care lucrează urma inconfundabilă a originalității sale. Dincolo de subiectul tabloului, dincolo de concepția formei — sau mai bine zis dincoace — se exprimă, involuntar, inconștient, inevitabil, natura ascunsă a individualității sale, care dă o calitate anume, inconfundabilă, inimitabilă, operei ieșite din mina lui. în aceasta mi se pare că rezidă unicitatea, originalitatea interioară, ca să zic așa, a faptului de artă, Eul individual involuntar, cosmic dacă vreți, misterios în orice caz. La acest nivel, orice ar picta cineva,

dacă poartă în sine această facultate însuflețitoare, îl exprimă mai profund decît ar putea-o face oglinzile suprapuse, geoplastice, care țin de istorie, de epocă, de un moment sau altul. Exemplul evident^ al acestui fenomen îl avem în Picasso. în orice a făcut — postim-presionism, cubism, expresionism, supra-realism sau academism — este prezentă aceeași natură ascunsă, aceeași substanță sufletească, același spirit care îl configurează» îl definește și constituie individualitatea lui Picasso. Iar gama acestor modalități diverse nu este decît suma ipotezelor pe care gîndirea sa plastică lucidă și le pune și care au, toate, ca numitor comun substanța interioară care le-a generat.
— Vreți să spuneți că nu vă interesează atît fizionomia unei opere, apartenența ei la o modalitate lingvistică, ci mai ciirînd caracterul ei ascuns, esența ei misterioasă și că, deci, vă e indiferent dacă pictura e figurativă sau nefigurativă?
— N-am spus asta! Indiferent nu-mi este. In ceea ce mă privește, consider formele pe care mi le oferă realitatea exterioară și mtrucît nu mă simt și nu mă vreau un produs al civilizației tehno-mecanice — chiar natura « sălbatică », mai darnice în conținuturi de simțire sau, dacă preferați, de trăire, vreau să zic de viață specific plastică. Nu e un lucru chiar lipsit de temei impresia de vacuum plastic, ar zice un pictor — pe care o dau multe din operele ne figurative care nu se salvează prin acel inefabil al exprimării, imprimat în faptul mîinii, de care vorbeam mai sus. Fără îndoială că privitorul neavizat caută în subiectul lucrării rațiunea ei de a fi (ceea ce făcea și altădată) și prin asta el trăiește cu cîteva bune sute de ani în urmă. Și că, deci, pentru el, cînd nu există « subiect » nu există tablou, conținut. 1 ctura nonfigurativă a apărut ca expresie a acestei dorințe de eliberare a artei de sub tirania unei neînțelegeri.

— Dar și o pictura figurativa — în accepția tradițională — poate să fie complet goală de conținut inedit. . .
— Iată ! Exact ! Inedit — acesta e cuvîntul. . . Figurativă sau nu, cînd e vorba de
un talent, ea este întotdeauna inedită. Chiar cînd îmbracă aparențele cele mai cunoscute, subiectul figurativ reprezentat, sau conținutul nefigurativ prezentat, pare văzut ca pentru prima oară. . .
— Prin urmare se mai poate vorbi despre o tiranie a realității?
— E foarte adevărat că această tiranie a pictura academică, apoi în cea chiar in impresionismul incipient, dăinuit șî în pictura neo-impre-lui Seurat mai ales. Dar în impre-dintre 1875 și 1880, în partea , în pictura fauvă,
Ea a mai sionistă, a sionismul finală a operei lui Monet la Matisse, la Dufy, la Bonnard, la Rouault, la Picasso și chiar la Dunoyer de Segonzac — care, printre pictorii generației sale, s-a ținut cel mai aproape de datul naturii exterioare — nu cred că se poate vorbi pe drept de o tiranie a motivului exterior asupra constituirii interne a tabloului. Nici chiar la Cézanne, pentru care natura a fost suportul determinant, nu se poate vorbi de o tiranie a realității prozaice asupra libertății de inspirație, cu atît mai puțin la un van Gogh sau Gauguin, și încă mai puțin Ia pictorii figurativi de după ei»
— Ce Înțelegeți prin «realitate prozaică»? Baudelaire glorifică — într-un fel — prozaismul vieții moderne, iar epoca noastră cunoaște tocmai proliferarea prozaismului în arta» Prim-planul scenei este ocupat azi

de diferitele forme ale artei obiectuale. Există șl un curent numit «arta săracă».
— Să mă explic t în realitatea exterioară, care constituie spațiul nostru de viață, lucrurile există în virtutea unui funcționaliwm vital, în economia constitutivă a realității naturii, ele au o rațiune vitală, să-1 zicem utilitară, $ă4 zicem prozaică. Aceasta c
rațiunea lor de a fi pentru omul ne-pictor, sau ne-poet, eventual ne-filozof. Era să spun pentru omul de rînd, dar am dorit să evit acest epitet, deoarece acesta l-ar pune pe pictor față de semenii lui într-un raport fals; el nu este mai presus de ceilalți, el percepe numai diferit lucrurile, conferindu-le o finalitate estetică. Aceasta constituie aportul său creator, care îl definește și îl exprimă, deci, ca artist, el fiind un om care privește lucrurile sub un alt aspect decît ceilalți semeni, însă germenele acestei priviri se află în majoritatea oamenilor pentru care realitatea nu este decît « prozaică ». Germenele acesta comun face ca accesibilitatea operei să fie posibilă, eventuală, chiar dacă nu întotdeauna acută. Pentru omul-pictor (nu pentru omul care are doar îndemînarea de a reprezenta mimetic în imagini ceea ce vede, ci pentru acela care vede, percepe sau imaginează lucrurile în afara funcționalității lor vitale, pentru expresia lor extra-funcțională sau, dacă preferați, pentru funcționalitatea lor extra utilitară, estetică, spirituală), pentru omul-pictor, deci, lucrurile din natură, tot ceea ce vede în afara lui (sau ceea ce își imaginează ca al acestor lucruri sau, încă, ceea poate imagina independent de exterioară), are
o para-utilitate, o rațiune de alt ordin
Adică non-pragmatică,
Da. Potrivit programării sale native, structurii lui sufletești» caracterului său personal, felului său de a fi, artistul vede lucru* rile în chip preponderent fie prin poezia lor» fie prin arhitectura sau muzica lor. în orice caz însă, și aceasta este esențial, prin latura lor ne-utllitară. El trăiește într-o lume de forme, numai a lui, într-o hune poetică sau muzicală, într-o lume de raporturi între forme și de raporturi între culori, lume a cărei coerență nu este rezultatul unor rațiuni utilitare» prozaice, ci al poeziei, al muzicii, al semnificațiilor filozofice, adică expresia unei ra
reflect ce își realitatea un înțeles, cum să spun?,
4
țiunt spirituale de a fi a acestor forme și culori care găsesc în artist, și numai în el, — și altfel în fiecare artist — un ecou specific care își impune exprimarea. Acolo se găsește mesajul profund, de natură a lucrurilor, pe care artistul, dincolo de articularea aparențelor subiectuale, îl poate aduce semenilor săi, dîndu-le putința ca, prin intermediul lui, sa vadă alte aspecte ale realității din afară sau alte zone ale realităților lăuntrice subiective sau, încă, realitatea exterioară rectificată în alambicul personalității sale. Fiecare om are în sufletul său posibilitatea latentă de a deschide aceste ferestre, pe care i le oferă artistul către un orizont diferit, infinit poate. Pe existența acestor latențe se bazează, de altfel, posibilitatea comunicării, ele fac din artist un om folositor societății, necesar chiar, deoarece prin el lumea devine pentru toți mai largă> mai vie, mai colorată, mai diversă. Orice om, oricît de aprig ancorat in imperativele sale materiale vitale, păstrează tn el o necesitate sufletească fundamentală, chiar dacă nu imperativă și imediată, un dor de noi orizonturi, de acest aspect spiritual al

lucrurilor, de care ocupațiile « prozaice » îl țin departe și de care se apropie prin artă.
— Deci așa vedeți lucrurile în general. Numai că astăzi diversele linii ale avangardismului vizează depoetîxarea artei. Programul lor comun — sau, dacă e prea mult spus, punctul lor de interferență — este desacralizarea artei nu numai ca formă existențială î ca sentiment, ca spirit. Poate, cine știe, Hegel nu s-a dovedit un fals profet vorbind de moartea artei. Revenind la problema figurării, am înțeles dvs, Г pe înscrierea conținutului plastic în datele unor aparențe figurale recognos-clbile, chiar tradiționale» nu vă face sa vă simțiți constrîns nicidecum. , .
Nicidecum e poate mult spus. Sau nielemd, , . Lucrurile nu se petrec mecanic» De altfel, în legătură cu tendința de care ați
25
pomenit, aș sico că o vorba» mai degrabă de o dcs-sentimentalizare decît de o dcpoc-tizare. Ba, s-ar putea spune că, dimpotrivă» c vorba de poetizarea într-un fel nou, sub o formă nesentimentală, lucidă, nepitorească» tocmai a banalului, a comunului, a utilitarului, chiar a deșeului. Dar problema e vastă și ar comporta ea singură o discuție. Să răspund deci la întrebare. între artistul figurativ și « motivul » său se dă tot timpul o luptă de dominare a unuia de către celălalt, destul de chinuitoare uneori și, în fond, destul de plicticoasă, deși palpitantă ca orice luptă, fie cît de stupidă. Poate tocmai plictiseala acestei relații, in care o clipă de neatenție ajunge ca să-l prăvălească pe pictor in prăpastia prozei, l-a făcut pe acesta să simplifice relația reducind-o la sine și suport, in loc de sine, motiv (pretext) și suport, o ecuație aproape infernală, ca să vorbim drept. Ceea ce a rezultat din această simplificare are șansa să fie mai puțin echivoc, mai puțin duplicitar, mai pur și, în orice caz, mai cinstit decît in vechea situație, oricît ar părea de paradoxală afirmația, mai ales dacă ne gindim la faptul că publicul mare nu vede mai nimic în pictura nefigurarivă și, din păcate, destul de adeseori pe bună dreptate. Dar atunci cînd există într-adevăr ceva de văzut — și după mine acest « ceva » se vede egal de bine în pictura figurativă ca Și in cea nefigurativă — chestiunea se pune ne in termeni de înțelegere totală, fie de neînțelegere totală, ceea ce mi se pare salutar în ambele cazuri. E ceva neclar?
— Nu, atîta vreme cît ne menținem pe terenul picturii ca atare, indiferent de viziune. Dar astăzi problematica centrală a artei s-a deplasat. în Occident cel puțin. Au apărut noi centre de interes, noi tehnici vizuale, o nouă lingvistică plastică. Prozaizarea este acum un program. Poetizarea banalului, a comunului s-a produs nu o dată în istoria artelor și nu totdeauna în sensul pitorescului, al sentimentalului. Gustul pentru natura moartă, — această pictură fără «subiect» — accentuat mai ales în epoca modernă, a fost și o expresie a poetizării banalului. Sau tematica vieții moderne fa impresioniști. Exemple sînt destule, dar procesul s-a petrecut în sfera artei, păstrînd limita sau distincția, care mi se pare esențială, între artă și viață, între creat și dat.
— Habitudinile de veacuri îl fac pe pictor să alunece în prozaic, in indiferent (Bonnard are o splendidă pagină de adevăr în legătură cu un buchet de trandafiri), îl fac să scape din vedere sensul spiritual într-un specia-vede elementele rareori acest compus din între centrele Dacă artistul spirituale,
al muncii Iui. col din natură unei semnificații spectacol este în întregime asemenea elemente. Astfel, de interes care compun tabloul,

pictorul e obligat să aducă adesea un material de umplutură luat din aspectul funcțional prozaic, șl unitatea tabloului e turburată de acest element străin, indiferent. Alteori începe bine, dar inspirația se pierde de unde necesitatea izolării artistului de factorii incitativi parazitari, externi, in mult hulitul și slrăvechiul « turn de fildeș ».
— Și cum încercați dvs. să împăcat! contradicția între artă șl realitate, între « proză » și « poezie »?
— Un pictor își face pictura sa în funcție de modul său personal de a simți lucrurile. Plictisit de veșnica ingerință a prozei, am încercat și eu să renunț la figurai pentru a putea proceda mai liber, mai direct, fără intermediul unui pretext care să figureze aspecte obișnuite din natura imediată. Ei bine, sacrificiile de conținut plastic pe care le aducea inevitabil cu sine această operație mi s-au părut prea mari și rezultatul străin de mine.
— Se pare, totuși, că arta trăiește din sacrificii, din amputări ideale.
— E adevărat. Dar nu din sacrificarea esențialului.
—- Putem oare concepe un esențial obiectiv? Și ce este esențial în artă, ce anume nu trebuie sacrificat?
• — De conceput, cu siguranță că da.
— Și atunci, în ce constă esențialul picturii, pentru dvs.7 Pun întrebarea în acest fel plecînd de la premîza că, după cît se vede, dvs. credeți în pictură, în rațiunea ei de a fi, ca formă de artă, și credeți — așa cum a reieșit din considerațiile anterioare — într-o rațiune superioară, spirituală, a artei.
— Există mai întîi un esențial cu caracter general al picturii. Pentru mine el constă în ceea ce pictura poate « dezvălui » ca trăire și simțire, nu numai ca idee (ideile se pot exprima și matematic, nu au nevoie de o specificitate anume, care să țină de întruparea lor în faptul de artă). Or, pictura nu este numai o idee, sau numai posibilitatea unui limbaj, între altele, de a exprima idei, ci, mai ales, modul, natura specifică în care o idee se încarnează și, încarnîndu-se, aduce cu ea un anumit conținut, indicibil altfel, legat inevitabil de specificitatea acestui gen de artă.
— Și sacrificiile prea mari la care vă refereați ?
f
— Priviți un tablou bun de Chardin, de pildă, care e figurativ cum nu se poate mai mult. Priviți și un tablou nefigurativ — să zicem — de Roger Bîssière, de pildă. Sau, păstrînd contrastul, unul de Giorgio Morandi și unul de Jackson Pollock, de Corot sau de Vasarely, de Rousseau Vameșul sau de Ben Nicholson, Iar la noi, priviți un tablou de Andreescu sau de Cojan, de Pallady sau de Paul Gherasim — și veți simți imediat cam ce vreau să spun. Mi-ar trebui multe pagini și aptitudini destul de rare ca să pot spune cu ajutorul cuvintelor ceea ce spun aceste tablouri în modul cel mai simplu. Este vorba de niște calități anume care există în tablourile acestor pictori și ale multor altora. . .
— înțeleg... Ajungem tot la ideea că de fapt ceea ce este esențial în artă nu se explică. . .
— Așadar, să trecem mai departe.
— Discuția noastră s-a menținut într-un cadru general și nu ați vorbit despre pic
tura dvs. Ați avut recent o expoziție despre care s-au auzit cuvinte bune în presă. Orientarea dvs. ar putea Я considerată de anumite cercuri drept o poziție estetică înapoiată. Nu păreți a avea, totuși, o

mentalitate estetică retrogradă. Intre ceea ce faceți și felul cum gîndiți este însă o contradicție, cel puțin în aparența.
— De fapt, de la începutul convorbirii simțeam în coaste această întrebare neformulată. Mi se pare legitimă. Numai că lucrurile nu sînt deloc simple. îmi cereți să vorbesc despre pictura « mea ». Nu cred ca există încă o pictură care să fie atît de mult a mea, îneît să am dreptul să mi-o revendic. Pictura aceasta pe care o fac nu este încă în întregime numai a mea. . . A mai cui?. . . A naturii, a realității, a unor exemple spirituale, a unor neputințe poate congenitale, a multor lucruri care au legătură cu mine, dar care nu sînt eu. . . Și a împrejurărilor, din păcate, de viață, de studiu. Și a mediului, poate. Cuvintele bune, de care aminteați, sînt izvorîte din bunăvoință, din creditul care continuă să mi se facă de mult, cu toată încetineala mea de a arăta că-1 justific. Cît despre orientarea mea estetică, în aparentă contradicție cu manifestările mele verbale, ce pot spune?. . . Pictura pe care am făcut-o pînă acum aparține deja propriului meu trecut și răspundea unei necesități umane și uneia artistice-Avatarurile ei țin foarte mult — poate prea mult — de împrejurări exterioare. Din 1937 și pînă în 1945 nu pot spune că am făcut altceva decît să învăț să « vorbesc ». între 1945 și 1950, am îngăimat un număr de lucruri dintre care o parte s-au putut vedea la această expoziție, singurele pe care le-am făcut din inspirație pură, ca să spun așa, șî ele au acest accent care e și singura lor valoare uman-artistică. S-ar putea să fie numai artistică, deloc umană, sau numai umană și deloc artistică. Există cazuri. . . După asta am întreprins un studiu. . .
— Vorbeați de o problemă artistică pe care v-o puneați. . .
— Tocmai. Era vorba de studiu. Problema artistică pe care mi-o puneam era aceea a transpunerii culorilor materiale în valori cromatice care să fie altceva și decît sînt culorile ca atare, și decît e natura: un rezultat care să se resimtă de atingerea lor cu mine. Și lucrul acesta îl puteam face mai bine pe portativul formelor oferite de natură, ori realitate, cum vrei să-I zici. Studiul naturii.

mai bine zis studiul expresiei mijloacelor plastice pria intermediul naturii» a {ost pentru mine o pregătire pentru eliberarea inspirației artistice de ent cavele neputinței kvorîtc din neștiință» și, în același timp» de nevoia de «pretext», izvorîtă din superstițiile estetice tradiționale. . . Am preferat să întreprind aceasta tocmai pe urzeala schemei figurale tradiționale, pentru că astfel îmi puteam mai bine urmări scopul decît explorînd în necunoscut. A fost o chestiune de metodă care inițial nu am bănuit unde mă va duce, dar care ulterior mi-a arătat, fără putință de îndoială, că la nivelul de sublimare a mijloacelor brute pe care îl vizam în culoare, noțiunile de figurai și de nefigural își pierd sensul inițial, bun pentru un anumit stadiu al realizării artistice, și că diferența dintre ele, reală pînă la un punct, se pierde acolo unde începe să precumpănească substanța plastică care face posibilă lipsa figurației din acea categorie de pictură.
— Ceea ce spuneați este valabil și pentru lucrările dvs. în pastel?
— Pastelul a fost pentru mine un mijloc mai accesibil, în sensul de mai docil, într-o vreme cînd nu dispuneam de culori în ulei. De altfel, se poate vedea că felul în care l-am folosit este total diferit de tehnica specifică pastelului. îți vine să te întrebi, poate, pentru ce autorul, dacă a lucrat așa, nu a folosit uleiul? De fapt este o pictură în pastel care urmărește expresia specifică mijloacelor picturii în ulei. Din 1950 nu am mai lucrat în pastel. Incepind să lucrez în ulei, cu

bagajul de cunoștințe asupra culorii de care dispuneam pe atunci, nu am fost cîtuși de puțin mulțumit de ceea ce făceam în această tehnică. . .
— Cunoștințele la care vă referiți sînt cunoștințe tehnice?
♦ >
— Nu numai tehnice. în general « tehnica » este desconsiderată în plastică, sau cel puțin a fost desconsiderată pînă acum, deoarece în prezent arta contemporană uzează piua la abuz de tot felul de tehnici complicate și necomplicate. Dar așa a fost în trecutul recent, mai cu seamă la noi, prin nu știu ce turnură de spirit absolut de neconceput în compoziția muzicală muzicală, de pildă. Or, o mare asemănare între și a compune muzică, de a stăpini culoarea și
și în interpretarea după mine, există a compune pictură Am simțit nevoia de aceea am căutat
să-mi însușesc o tehnică, să mi-o inventez printr-un fapt de cunoaștere practică. Dar
în afară de nevastă tehnică să-i zicem interpretativă, este știința nu putința de a compune, de a structura, de n tnînui și stăpîni materialul sonor al picturii, culorile, de a le lega prin raporturi matematice într-un întreg care să nu fie o simplă etalare inertă de văpsclc semnificînd convențional cutare sau cutare lucru, cutare sau cutare convenție figurativă ori nefigurativă. Și această știință — poate că termenul c prea pretențios nici, dar nu avem altul la îndemînă — ml se părea absolut indispensabilă înainte de a aspira la exprimarea artistică a viziunii unui univers personal care să mă reprezinte. Gîndiți-vă ce mult au învățat studenții care au avut norocul să audieze cursurile predate cu 40 de ani înainte la Bauhaus, de pildă, de către artiști profesori cum erau Klee, Willi Baumeister și ceilalți, gîndiți-vă ce mult învață, acum, studenții din scrieri cum sînt « Teoria despre forma și figurare » a lui Klee, « Necunoscutul în artă » de Willi Baumeister sau din scrierile lui Kandinsky, și veți înțelege, poate, în ce situație era, în 1950, un tînăr care voia să acceadă la satisfacerea propriilor lui exigențe de exprimare artistică, fără ajutorul acestor cuceriri ale științei aplicative moderne despre artă și, de asemenea, fără să aibă posibilitatea de a vedea cu proprii lui ochi, de a-și da seama de stadiul contemporan de dezvoltare a artei. Suplinirea, prin mijloace proprii, a acestor lacune de mediu, a fost cauza care a făcut ca, timp de aproape 15 ani, mai tot ce am încercat să nu fi avut alt caracter decît acela de studiu.
— Această cunoaștere a resurselor proprii materialului vă obligă cumva la un anumit fel de pictură?
— Dimpotrivă, mă eliberează de orice servitute, ceea ce mi se pare capital. Multe dm formulele picturii contemporane provin din exploatarea estetică a unor servituti acceptate prin abdicarea de la libertatea spiritului. Foarte puțini dintre pictorii contemporani vor și pot să spună ceva anume, care să exprime atitudinea sau năzuința lor independentă, în univers. Dar nu acesta e subiectul nostru. Pentru mine pictura este un mijloc de libertate.
— Vă îndreptați spre pictura nefigurativă?
— Pictura pe care o fac a rămas figurativă, în aparență, dar în esență este din ce în ce mai independentă de figurativ. In ziua în care nu voi mai simți nevoia să fac să coincidă aparența fig urativă cu substanța plastică ne figurativă, « concretul » cu « abstractul », mă
Mere roșii — ulei
Flori uscate pe carte — ulei
voi elibera fără nici un scrupul de ceea ce a devenit, poate, o constrìngere nefertilă.

— îmbrățișați, prin urmare, ideea constrângerii fertile?
Și încă cum 1 Un anumit fel de libertate în plastică nu poate fi decît rodul unei con-strîngcri liber acceptate.
— Aveți aerul că știți foarte bine anumite lucruri.
— Nu cred în omnipotența științei, dar cred în valoarea cunoașterii, cel puțin a strădaniei către o cunoaștere luminată de credința intr-un bine universal valabil.
— Credeți că există?
— Sînt convins că exista putința, cel puțin.
— De ce nu ați expus mai multe lucrări recente?
— Am pictat pînă acum motive din natură drept studii. Fiindcă ceea ce urmăream avea un caracter tranzitoriu și limitat, îmi era aproape indiferent dacă porneam de Ia un motiv natural sau de Ia o idee plastică dedusă sau imaginată liber. . . Dar ideea plastică imaginată liber (liber față de datul exterior, nu față de tine însuți) impune o turnură constantă a spiritului, un sens anumit al preocupării. înțeleg greu întoarcerile de 180 de grade. Așa incit, motivul furnizat de natură ca resort de declanșare a inspirației îmi convenea, deocamdată, mai mult. în plus, cel puțin pentru moment, mi se pare că un asemenea motiv, cum am mai spus, îmi oferă mai multe posibilități și ocazii de concentrare a conținuturilor plastice. Dar nu garantez că voi ramine mereu la aceste forme.
— Care din lucrările expuse Ie considerați mai inspirate?
— Termenul de « inspirație » este uzat și compromis și nu poate fi acceptat decît în chip convențional. Lucrări în care nu am avut o intenție de studiu sînt pastelurile intitulate Lipova (1947), Peisajul cu copaci, Vederea de parc din 1948, cele cu fiori din 1946. . .
— Și care sînt cele în care considerați că ați izbutit să închegați acea mișcare relațională a culorilor?
— De pildă Merele roșii, dar nu atît localitățile care figurează fructele, cît ansamblul luat în raport cu acestea, mai ales parcea inferioară a tabloului sau Florile uscate. Am în vedere zonele din tablou unde nu se figurează obiecte intens colorate. De altfel consider că ideea de intensitate nu. trebuie nicidecum legată — cum este de obicei — de intensitatea fizică a culorii. §i că ea se poate tot așa de bine manifesta în nuanțe neutre, în griuri etc.
— Insignifianța figurala a acestor motive — flori uscate, etc. — are, în intenția dvs., o semnificație programatică?
— Nici o semnificație literară și cu atic mai puțin una programatică. Florile vii au o vitalitate fizică ce nu se potrivește întotdeauna cu condiția interioară în care te poți a fia; uscate, au o expresie diferită, se umanizează parcă. . ♦
— De un timp au apărut în unele reviste intervenții semnate de dvs.» referitoare la pictură. Are aceasta vreo legătură directă cu activitatea dvs. artistică? Vi se pare cumva necesară pentru artistul de azi interpretarea teoretică a creației» motivarea atitudinii sale estetice? O considerati socialmente utilă?
— Cred că sînt rari pictorii care nu-și memorează g iodurile cu ajutorul hîrtiei și altfel decît prin forme grafice. E o limbă pe care ai deprins-o odată cu ceilalți și anumite lucruri se exprimă mai firesc prin cuvinte» tot așa cum altele se exprimă mai firesc prin alt limbaj, lar cele pe care am simțit nevoia să le spun din cînd în cînd, sînt lucruri văzute prin prisma unui pictor» și acesta e singurul lor interes. O limpezime mai nutre ar necesita o strădanie mai mare» timp și preocupare specifică și veți înțelege că aceasta nu e meseria mea.

Simple păreri ce speră intr-o oarecare utilitate, în chip naiv, poate. . *

SFA ERINEANU

. I Sculptor. Născută la 24 iunie 1927, în București.
jjf I Studii; absolventă a Institutului de arte plastice
■Ц' « Nicolae Grigorescu » din București (1953).
M Din 1954 participă Ia expozițiile de stat și la
ji diferite manifestări colective,
I Expoziții personale; 1969 — București.
II Participări la expoziții internaționale; 1955 —
I Viena, 1957 — Moscova.

ANA SEVERIN EANU

Guennca — metal
Boabab — metal
Meditație — marmura
James Joyce — piatra

de a lucra cu aparatele de sudură și polisare. Cred în resursele expre* sive ale unor noi tehnici §i materiale legate de epoca noastră. Piatra o aleg pentru masivitatea ei, tratînd-o în forme mari, de sinteză.

B » Ж №

lucru este însă să-ți slujești cu devotament șl

Vreau să fac o arta legată de viață, exprinundu-mă însă ш simboluri care să sugereze anumite idei, în ce privește materialul, mă interesează piatra și, în ultima vreme, metalul — care o terii nebănuite posibilități de exprimare. Socot că metalul, fiind maleabil și lucrin-du-se mai ușor» permite o exprimare pregnanta a ideii. încerc să gîndesc sculptura în strînsă legătură cu spațiul arhitectural in care va fi plasată; in funcție de arhitectură — și evident de ideen propusă— decupez metalul în linii cît mai simple.

Majoritatea lucrărilor mele de acest gen. respectiv decuparea și asamblarea, le-am realizat într-o uzină, unde am avut posibilitatea de a lucra cu aparatele de sudură și polîsare. Cred în resursele expresive ale unor noi tehnici și materiale legate de epoca noastră. Piatra

I în forme liniștite.

Cel mai important sinceritate meseria*

IOAN GHEORGHE VRĂNEANȚU

Pictor. Născut la 28 februarie 1939, în Timi* țoara,

Studii: absolvent al Institutului de arte plastice «Nîcolae Grigorescu » din București (1965), Din 1967 participă ia expozițiile de stat ți la diferite manifestări colective.

Expoziții personale; 1968 Pitești.

Participă la expoziții de artă românească organizate in străinătate t Varșovia 19671

Kõln - 1969.

Sătească I (detaliu) — ulei
Gura lumii — ulei

-atească I — ulei
Concep pictura ca o narațiune amplă, dinamică, pe care, cel mai ades, o plasez în atmosfera satului, oprindu-mă la momentele capitale din viața omului: nașterea, logodna, nunta sau moartea. încerc, prin asociații, să creez sugestii, simboluri. Alătur elemente disparate ca sens — care luate separat ar putea ele singure alcătui compoziții independente — în planuri, unghiuri, perspective diferite, în scopul de a realiza plastic o compoziție unitară.
Pictura pe care o fac e o necontenită luptă lucidă și dîrză cu mine însumi, i ormă supremă de comuniune și dialog cu lumea și semenii mei, pictura e pentru mine, în același timp, confesiune sinceră și totală.
IOAN GHEORGHE VRĂNEANȚU
BOSTINA
S atu
Sculptor. Născută la 24 octombrie, 1940.
Studii: absolventă a Institutului pedagogic din București, facultatea de arte plastice (1963).
Din 1966 participă la expozițiile de stat și la diferite manifestări colective.
Expoziții personale : 1967
Mare, 1968
Privire spre interior — piatră Compoziție — piatră Confidente — lemn
Baia Mare, 1968
București.
Caut să redau poezia formei umane, să redau sentimente umane»
Cioplesc cu pasiune piatra care, cred, mă
ajută cel mai bine să mă exprim,
în ultima vreme am început să lucrez și în
etal. încercările mele s-au concretizat in cele
din urmă într-un relief în aluminiu, destinat decorării
cinematografului « Dacia » din Baia Mare. E o lucrare deosebită de ceea ce am executat pină În prezent; ea mi-a deșteptat interesul pentru decorația murală, adecvată arhitecturii contemporane. Fapt care nu m-a îndepărtat totuși de « pietrele » mele,
Am multe proiecte de viitor; cît voi realiza din ce mi-arn propus nu știu; sigură sînt, însă, că voi continua să cioplesc piatra cu aceeași pasiune de pînă acum.
VALENTINA HOȘTINA

CORESPONDENȚĂ
Ì DIN FRANȚA
PRIMĂVARA
LA PARIS
! GEORGES BOUDAILLE
Trei manifestări au marcat, la Paris, pri-
măvara anului 1969: Arta poloneză veche și modernă la Petit Palais și la Muzeul Galliéra, Salonul, de Mai, care grupează tendințele cele mai dinamice ale artei contemporane
și, mai cu seamă, colosala retrospectivă a
Bauhaus-ului, deschisă la muzeele
național
unicipal de artă modernă.
BAUHAUS
Bauhaufe-ul a fost înainte de toate o școală de arhitectură, cuvîntul arhitectură fiind luat in accepția lui cea mai largă: crearea cadrului vieții omului, cu tot ceea ce cuprinde, pînă la lengerie și veselă —

fiecare obiect fiind conceput nu in funcție de tradiția locală, ci în funcție de rolul pe care-J joacă în societatea modernă. Astfel, la Bauhaus a foit regîndit pe fundamente noi, pe fundamentele unei societăți mecanizate, tot ceea ce constituie cadrul vieții noastre zilnice, materiale dar și intelectuale,

inițiativa ii revine lui Walter Gropius, stins nu de mult din viață, in virstă de 82 de aniț expoziția organizată la Paris poate fi considerată un adevărat omagiu adu« acestui extraordinar animator-

Efortul Bauhaus-ului ■——· nota Gropius ~—■ a fo&t dirijat in primul rînd spre ceea ce astăzi a devenit o sarcină de urgentă necesitatei a evita ca omul să ajungă sclavul mașinii, apărînd producția în scrie și căminul de anarhia mecanicistă, redindu-lc viață și semnificație ...«Aveam drept scop să eliminăm

34

inconvenientele aduse de mașină fără a sacrifica totuși nîciunul din avantajele ei reale..-Cercetarea experimentală își afla un rol esențial in arhitectură, fapt ce reclama un spirit larg deschis, capabil de a se adapta, și nu unul îngust specializat».

Concepțiile lui Walter Gropius depășeau cu mult estetica pură. Ele se sprijineau pe baze filozofice și morale: responsabilitatea artistului, negarea opoziției spirit-materie, refuzul ierarhiei genurilor; de unde și locul preponderent pe care îl ocupa la Bauhaus învățămîntul tehnic, al tuturor tehnicilor, chiar și al celor artizanale — cît și partea considerabilă acordată cercetării pure și experimentale.

înțelepciunea animatorilor Bauhaus-ului constă in faptul de a nu fi avut niciodată pretenția să creeze artiști, ci să dea unor oameni înzestrați noțiuni cît de largi cu putință asupra artei epocii, și să-i învețe modalitatea de a se exprima, sau măcar de a

Expoziția Biiuhuui, hicrAri doi

Kokonkm Кдаоьн, Paul Km, G|:rahi> Spitzer

Franz Ehrlich și Herbert Bayer

aplica unele principii valabile pentru că sînt umane și moderne-

Modestia aceasta s-a dovedit a fi cît se poate de cuminte și de justificată. De la Bauhaus au ieșit foarte puțini artiști mari — trebuie s-o recunoaștem cu excepția celor care, atunci cînd au intrat, erau deja. siguri pe talentul și personalitatea lor. In domeniul aplicațiilor tehnice, în schimb, aportul veteranilor Bauhaus-ului a fost enorm, dînd naștere ideii unui stil Bauhaus, negat însă de Walter Gropius-

O revelație: construcțiile acelui precursor care a fost Moholy-Nagy. Construcțiile sale au aceeași frumusețe, aceeași puritate, aceeași rigoare ca acelea ale Iui Mondrian. De altfel sînt din aceeași perioadă. însă Moholy-Nagy aduce în montajele sale un element nou, hotărît modern: metalul și îndeosebi plexi-glasuL

în domeniul mobilierului este suficient să menționăm numele lui Itten și al Iui Breuer

pentru a Spune cît de revoluționare șl cît de funcționale, în același timp, au fost creațiile izvodite la Bauhaus.

înbã aceste domenii de acțiune nu sînt decît unele din nenumăratele capitole din istoria Bauliaue-ului. Dacă sculptura a rămas tot ruda săracă, in schimb teatrul, vitraliu!, fotografìa, otària, textilele și tipografia au fost transformate datorită metodelor aplicate la Weimar și la Dcssau.

O expoziție uriașă; pentru a o cuprinde a fost nevoie de două muzee? Muzeul național și Muzeu! municipal de Artă Modernă, Șl mai trebuie să

ştiţi cД a fost doar o versiune sensibil redusă a aceleia prezentată cu un an in urmă la Stuttgart, Ea nu îşi ascundea caracterul mai degrabă didactic decît estetic, fiind organizată cu o rigoare şl eu o metodă __catalogul de asemenea – tipic germane, calităţi ce şi-au dat cu prisosinţă roadele la Bauhaus.

PICTURA MODERNĂ POLONEZĂ

« 1.000 de ani de artă în Polonia » – expoziţia prezentată la Petit Palais, oricît ar fi fost ea de somptuoasă, nu punea nici un fel de problemă, afară de aceea a unei arte autentic poloneze. La aceasta a răspuns în mod pozitiv expoziţia organizată la Muzeul Galbera, consacrată artei poloneze din veacul al XX-lea.

Perioada dintre 1.900–1939 s-a redus la cîteva specimene tipice pentru fiecare artist în parte, iar selecţia de artă contemporană s-a eliberat de grija obiectivităţi!, datorită expoziţiilor de pictură poloneză pe care le-a găzduit Parisul în ultimii ani. R. Stanislavski, organizatorul, a putut limita deci numărul participanţilor, alegînd pe cei mai semnificativi artişti, fiecare cu un ansamblu de lucrări care sa dea o idee exactă a personalităţii lor.

Accentul a fost pus pe cercetările estetico-telinologice cele mai recente, fără a sacrifica totuşi pe clasici, ca Nowosielski şi Wroblew-ski şi nici pe cei mai înflăcăraţi dintre reprezentanţii barocului modern, ca Makowski şi îndeosebi Wladyslaw Hasior–veritabila revelaţie a acestei expoziţii. Lucrările lui ţin de colaj şi de tapiserie deopotrivă.

Expoziţia de pictură modernă poloneză a fost uimitor de tînără şi dinamică. O adevărată surpriză.

SALONUL DE MAI

Poartă deschisă tuturor noutăţilor din anul care a trecut ! Acest lucru se întrevede încă de la intrare, unde cîtiva reprezentanţi ai « Şcolii din Nisa » şLau dat frîu liber verve! lor obişnuite. O btrnă opreşte intrarea în prima sală. Pe ea stă scris : «Amatori, critici de artă, îndoiţl-vă şira spinării,..»*

Fiecare este liber să facă turul în sens invers dacă nu vrea să se încovoaie, ori să facă slînga-mprcjur, ori să dea brînci buturugii cu capul, aşa cum a făcut pictorul Doucer ...Dar sîntem obişnuiţl cu capriciile artiştilor. Dăm imediat peste un morman de lemne şi cărămizi, peste un afiş, peste cîteva Inscripţii caligrafiate de Ben cu grijă, pe pinze montate pe şaslu – cu alte cuvinte o reînviere perfect simulată a decedatului « dada ». în centru, o piesă montată –- ca pentru o căsătorie – ar putea servi drept emblemă Salonului; este opera Dorothéeî Selz şi e realizată în întregime din obiecte de plastic, din bezele cu frişcă şi din zahăr ars. Asta e foarte drăguţ şi foarte distractiv. Dar nu e un oarecare abuz lexicografic să numeşti aşa ceva Artă, cu sau fără A mare?

Pe scurt, rămii din această expoziţie cu impresia că pentru a nu se omite nimic, au fost invitaţi fără nici un discernămînt şi fără nici un parti-pris, de-a valma, toţi cei ce s-au manifestat în cursul anului precedent. « Spălatul rufelor cu enzime » de Journiac, Mjark Brusse excelentul sculptor care ocupă spaţiul cu vid, insipizii nori ai lui Maglione, ambalajele din plastic transparent ale lui Claude Gilli, micile mecanisme semnate de Bertholo, saltelele pneumatice ale Iui Kanter, roţile lui Stampili, mica încăpere a lui Boltanski, etc. Din nefericire Antionio Dias nu a avut
destul loc pentru a-şi desfăşura pe jos cadri-lajul şi i-a fost măturată grămada de pietre* Jean-Claude Moineau a mers încă mai de

parte... invitîndu-ne și pe noi să facem același lucru, panotînd de-a lungul salonului afișe cu o săgeată și cuvîntul « urmare ».
Cei noi, « anartiștii », nu i-au eliminat pe ... să le spunem — ceilalți, fiindcă nu știu cum să-i numesc. Bătrînii — nu e prea amabil; adevărați pictori — e prea academic;
să-i numesc moderni — e învechit; abstract!? — e prea limitativ. Dar n-are nici o impor-
tanță;
fapt e că
te-ai putea întreba dacă
Salonul de Mai nu a atins cumva punctul de explozie, deoarece țintește — în zadar însă —
să reunească două Saloane intr-unui singur.
acela care a fost timp de mai mulți ani, cu
acela care — așa cum îl doresc unii dintre
membrii săi — ar urma să devină un fel de
mini-Bienală*
La fel ca în fiecare an, figurează și un lot de opere recente ale Iui Picasso: trei figuri intens colorate, dinamice, scăparind de viață și de duh, și care, ele singure, ar justifica vizitarea Salonului; mai există un Schneider, și el tînăr și dinamic, un Poliakoff riguros, un Pignon furios și zgomotos intitulat Scapimi Războiului, excelente « picturi » de Messa-gier, Bitran, Doucet, Gillet, Hernandez, Ly-binka, Mihailovîtch, Joan Mitchell, Geer și Bram van Velde, Velickovîc, Dufour, Debré, Dewasne, Tapies, Tabuchì, Omcikous, Бок-chan, etc. cărora le asociez numele unor artiști aparținînd noului curent figurativ ca Peter Saul» Hugues Weiss și Erro. Aceștia din urmă rămîn în domeniul picturii bidimensionale» iar obiectivul lor este: sa te facă să vezi, să dea de gîndit» să creeze o operă, să ajungă Ia un stil personal și apropriat inspirației lor.
Expresioniștii sînt în minoritate: Appel, Corneille» Davie, Lindstrom» Pouget.
Geometricii sînt inca și mai puțini, în timp ce proliferează prin galerii: să cităm pe Morisson și Del Pezzo, relieful lui Tomasello, sculpturile lui Schtjffer și ale lui di Teana.
Sala lumlnoclnetlcă nu aduce nimic nou, nici măcar înnoirea unor artiști cunoscuți; este mal puțin interesantă decît aceea a Salonului « Réalités Nouvelles », și asta în pofida unor lucrări de Marta Pan, Van Thienen, Geisler, Yoshihlko llamada și Xenakis.
CORESPONDENȚĂ DIN SPANIA
Cu o populație de 28.000 de locuitori, bătrînul oraș Cuenca are străduțe strimte cățărate și înghesuite pe promontoriu. Călătoria pînă aici este lungă și anevoioasă. Atunci cînd pornești de la Madrid, pentru a parcurge cei 165 km de drum îngust — primejdios chiar — sau cei 200 km de cale ferată, este nevoie de trei sau cinci ore. Și totuși, din iulie 1966, Cuenca, orașul cocoțat și incomod, amenințat să se depopuleze cu repeziciune,, este frecventat de numeroși amatori de artă din toate colțurile lumii care vin să vadă muzeul avangardei spaniole din « Casas colgadas » (case suspendate).
In 1948 avangarda începea să se manifeste în Spania datorită grupării « Dan al Set » din Barcelona , grupare din care făceau parte Thar-rats, Cuixart și Tapies. Apoi, la Madrid, s-a înființat în 1955 gruparea «El Paso», cu Saura, Millares, Canogar, Riven, Feito, Serrano, Sem-pere și Chirrîno; în 1957 lua ființă la Valencia «Grupo Parpallo », iar la Cordoba, « Equipe 57 ». Învingînd ostilitatea mediului înconjurător, artiștii spanioli începeau să se bucure de succes peste hotare. Marele

Premiu al Bienalei de la Sao Paulo i-a fost acordat în 1957 lui Jorge de Oteiza, cel al Bienalei din Veneția lui Eduardo Chillida în 1958; in același an, Premiul I la Pittsburg International a fost dat lui Tapiès, iar în anul următor i s-a decernat lui Cuixart cel al Bienalei de la Sao Paulo. - ■ . , » .

Un singur om în Spania a avut curajul în vremea aceea — acum mai bine de zece ani — să înjghebeze o colecție de artă de avangardă: Fernando Zobel. - ....

In vîrstă de 44 de ani, pictor el însuși, Fernando Zobel și-a consacrat averea personală acestei colecții pe care continuă să și-o îmbogățească. Pentru ce? El ne lămurește: « Entuziasmat fiind de calitatea operelor amicilor mei pictori și sculptori spanioli, furios să văd cum cele mai frumoase lucrări iau calea străinătății, am început să colecționez tablouri, sculpturi, desene și gravuri. Treptat, colecția a căpătat amploare și atunci am simțit un fel de obligație morală de a o prezenta cum se cuvine și de a o arăta publicului». '"

Fernando Zobel s-a gîndit mai întîi că Toledo, oraș turistic, ușor accesibil, ar fi locul visat; dar i-a fost imposibil să găsească vreun spațiu, Alegerea s-a oprit în cele din urmă asupra « Caselor suspendate » din Cuenca. Municipalitatea restaurase exteriorul caselor cu douăzeci de ani in urmă, dar nu luase încă nici o hotărjre în privința destinației interiorului, Vizita lui Zobel la Cuenca a rezolvat problema. Casele îndeplineau toate condițiile cerute de colecționar, Încîntat, acesta izbuti să convingă autoritățile orașului și vreme de trei ani s-a lucrat la amenajarea interioarelor. ’ 1

Acum, o nouă afluență de oameni, cu un specific turistic mai deosebit, formată din persoane interesate de artă, urcă povîrnișurlle repezi ale ulițelor pitorești ale vechiului Cuenca, pentru a ajunge la vestitele « Casas colgadas» unde se alia muzeul ce domină strîmtoarea♦ în cele 15 încăperi, sînt prezenți 48 de pictori și « sculptori din avangarda spaniolă Rivera, Viola, Millares, Tapiès, Cuixart, Saura, Chillida ș.a.

I

la nwpărul J 0/196b ^1 oAria*'pi ьрпищiц frar-o nota u rubrteU austru nUliau1' inaugurarea primului inuscu de artă iibnracift ppaidpl, Revenim mai pe larg eu prilejul aceeiei coiwpoiufcnte primiți, (a r) ilustrații ; „Casas colgadas", care adăpostesc muzeul; sculptură de Eduardo Chillida; interior din muzeu,

- -

SIMEZE

SALONUL DE ‘ PRIMĂVARĂ

Asemenea primei, cea de a doua ediție a Salonului de primăvara ol pictorilor bucureșteni a dovedit că artistul posedă facultatea de a se obiectiva: știe să aleagă cu gust» adică bine și fără « parti pris » și intuiește cu discernămînt ceea ce îl caracterizează și îl poate reprezenta într-o expunere colectivă. Rezultatul pozitiv al acestui procedeu se datorește șl faptului că pictorii au operat selecția fără prejudecata unor supoziții cu privire la ceea ce juriul ar aprecia sau alege, preferențial. Obișnuința unei astfel de pre-judecăți ajunge să funcționeze aproape mecanic, devenind un fenomen de domeniul sociologiei» explicabil în mare măsură și printr-o îndelungată perioadă de labilitate a criteriilor estetice, sau mai bine zis de labilitate a discuțiilor în jurul criteriilor estetice. Desigur că există expoziții a căror finalitate și structură implică neapărat prezența juriului; dar experiența dovedește că numai îmbinate cu sistemul autoselecției — fără

juriu — expozițiile colective vor putea exprima curentele existente în ceea ce au ele mai bun și mai expresiv.
S-ar putea afirma că prezența fiecărui artist cu cîte un singur tablou impune anumite limite în ceea ce privește aprecierea ponderii diverselor tendințe, dar are avantajul de a marca opțiunea artiștilor. Riscuri în această privință, la salonul de primăvară 1969, nu au existat, decît în măsura în care un artist expunea o lucrare dintr-o fază anterioară a activității lui : așa de pildă Vasile Brătulescu, al cărui evocator Peisaj din Hîrșova, deși poartă în sine germenele actualului său drum — non-figurația cu subiect liric — îl așează categoric în rîndul realiștilor lirici. în general, pictorii au fost repre-zentați cu « faza lor ultimă » și, în acest sens, se puteau face referiri la citeva tendințe afirmate pînă acum în plastica noastră. Lirismul coloristîc tradițional, așa cum îl întîlnim în pictura Stele roșii de Marius Bunescu, sau cu finețea interpretărilor la Ion Musceleanu, cu știuta sinceritate a expresiei la Micaela Eleutheriade, își manifestă viabilitatea. Brăduț Covallu, Viorel Mărginean, Ion Pacea, Ion Săliș-teanu, Rodica Marinescu, deși greu de înglobat într-o singură tendință, •ngaduiau o apropiere prin unele din trăsăturile lucrărilor expuse. Jocul fanteziei poetice în figurație ar putea fi numit, cu un termen generic și provizoriu, factorul lor comun. Non-figurația sau abstracționismul erau prezente cu atîtea subdiviziuni posibile, încît ar fi

1. BARBU NIȚESCU: Ipostaze -ulei
2. MICAELA ELEUTHERIADE: Cetăți noi se înalță în zare — ulei
3. CAROLINA JACOB: Compoziție — ulei
4. GIL NICOLESCU: Obiecte pe fond de tapet — ulei

desigur Impropriu a se
vorbi despre ele «în general ». De la Corn
zițla Elenei Greculesl, la Compoziția Luciei loan, de la Metamorfoza Marianei Slmtion Ambrozl la Semnele bifate ale lui Horîa Bernea șl Deschiderile spațiale ale Iul Deslderlu Sayler, deosebirile de viziune și limba) sînt foarte marcate. Cu lucrările de viziune suprarealistă, Visul negru de Sempronlu Icloxan, Dobrogea de Viorica Itie, Inter* mezzo-ul Iul Florin Nlcullu, șl cu cele de inspirație folclorică» mai puține în această expoziție, se confirmă existența, în actuala noastră pictură, a unor tendințe diverse șl stăruitoare, cu o pronunțată vitalitate,
înfățișarea expoziției părea să Justifice din plin cuvintele lui Paul Klee: «Arta ține de universul diferențelor: fiecare personalitate, odată aflată în stăpînlrea mijloacelor el de expresie, capătă dreptul de a se urca la tribună, șl doar cei slabi vor trebui să se retragă ».
AMELIA PAVEL

desenele copiilor
DIN KÕLN
PICTORI LA UNSPREZECE ANI
I
Sub auspiciile Comitetului pen era cuitara și artă al Municipiului Вшхтекгі și ale Inspectoratului
a fast deschisa ia Liceul « Nicolae Bâicescu » din Capitală (mai-iunie ax. i expoziția « Copiii din Kõln isl prezintă orașul ». Organizată

zee-or din Kõln, expoziția face zarte din schimburile culturale, în cadrul cărora a fost deschisă, de asemenea, la Muzeul «Wallraf-Richartx т din Kõln, expoziția < Desene ale școlarilor din Bucu-
« Copiii din Kõln își prezintă «șui > este 2 doua expoziție relații externe a Muzeelor din Kõln. In legătură cu această manifestare. publicam o corespondența din Kõln»

manifestare liberă a impresiilor, fante-
șului
în această expoziție doar tema a fost indicată de organizatori : Kõlnul văzut de copii. Realizarea ei este o cunoștințelor,
ziei și inventivității școlarilor, care au lucrat sub directa îndrumare a profesorilor. La alegerea subiectelor, în special, elevii au venit cu idei proprii : frumoasele case de pe malul Rinului, colțurile pitorești și caracteristice ale ora-mișcarea pestriță a străzii.
Este de remarcat felul în care copiii au înțeles și au redat cele văzute, într-un « stil » artistic personal, pentru că postulatul de multă vreme formulat — « în învățămîntul artistic copilul nu trebuie să învețe, ci să se dezvolte » — a fost adoptat de educatori.
In ansamblul ei, expoziția a oferit o Imagine pitorească a Kôlnului» Imaginea unul oraș comercial și industrial, oraș cu numeroase monumente din epoca romană șl pînă în zilele noastre, în același timp un oraș al veseliei, un oraș, în fine, al cunoscutei legende « Spirldușll din Kõln », — toate acestea văzute cu ochii naivi și proaspeți al copiilor.
Nu e întîmplător faptul că cele mal originale lucrări aparțin copiilor între 9 șl 13 ani, Aceeași remarcă am avut prilejul să o formulez și în ceea ce privește desenele școlarilor din București.
desenele școlarilor din București. (In Ilustrație: RITA FERDERHEN; Pe stradă; EDELTRAUD RÕHL: Circulație pe stradă; RENATE MOLLER: Magazine pe chel; Я. MARKE: Masei),
GÜNTHER OTT
Sub titlul îndrăzneț « Pictori la unsprezece ani », Ion Măргescu, învățător la Școala generală de opt ani din Vulturești (județul Argeș), a prezentat la Dalles (holul sălii de conferințe, mai a.c.) expoziția cercului de arte frumoase al elevilor din clasa a cincia, pe care-l conduce de la înființarea lui în octombrie 1967. Cercul, numărînd astăzi 36 de
membri, în vîrstă de 11 ani, s-a
impus în scurt timp prin activitatea sa. în palmaresul cercului sînt înscrise numeroase distincții, printre care Premiul I — Vasilica ologa, la concursul pe țară or-
ganizat în 1968 de Consiliul Na
ționál al Pionierilor și Ministerul Învățămîntului; Medalia concursu-lui internațional de desene ale copiilor, Sofia 1968» decernată Elenei Constantinescu; Paleta de
aur a concursului organizat în 1969 de revista « Cutezătorii », decernată Iul Mihai Băcescu» ș.a. în expoziție au fost reprezentați 16 elevi cu 110 lucrări de pictură. Eliberate de orice fel de canon al programelor analitice, tablourile s-au arătat a fl de o surprinzătoare varietate tematică, de o fantezie captivantă și de o originală utilizare a procedeelor de expresie, împletirea neașteptată, în forme șl culori, a realului cu fantasticul ne-a procurat o Incursiune în universul copiilor, în
care basmul și datina strămoșească se învecinează cu expedițiile astro-
¡ nauților. Chiar dacă le spunem « pictori la 11 ani », copiii aceștia nu se pregătesc anume pentru o carieră artistică. Din punctul nostru de

vedere, ne descoperă propriul lor univers. Din punctul lor de vedere, explorează, în adevăratul înțeles al cuvîntuluî, universul, lumea reală sub multiplele ei aspecte. E un proces de cunoaștere care se manifestă în imagini plastice. Valoarea lor» însă, este, implicit, artistică. Reușita e asigurată de metoda educatorului. Alegerea temelor este absolut liberă, aparține autorilor, liberă este de asemenea alegerea procedeelor și execuția lucrării. Lucrările sînt discutate de membrii cercului sub conducerea educatorului, care le comunică, pe parcursul activității, noțiunile specifice de meșteșug. Rezultatele sînt edificatoare. Ca să le obții e nevoie însă de mult tact, de răbdare și, mai ales» de entuziasmul și pasiunea educatorului atît de necesare dezvoltării armonioase a copilului, stimulării aptitudinilor creatoare, formării personalității. (în Ilustrație: ZENAIDA POPA: Cosmica; LUMINIȚA IVAȘCU: Spre primăvară; LUCIA DIACONESCU: Portret între flori; VIORICA PĂ-UNOIU: Colind).

HORIA HORȘIA

IOAN GANJU

Sub auspiciile revistei « Astra », în luna aprilie a fost deschisă la Brașov, în holul teatrului dramatic, expoziția de pictură și grafică a studenților profesorului Cornoliu Baba (anul V).

Remarcabilă — și deocamdată singulară prin amploare — Inițiativa și-a găsit acoperirea într-o expoziție de reală ținută artistică. Debutul colectiv al celor zece expozanți (Cornel Antonescu, Darcy Basora, Ștefan Câlțea» Mihai Cîsmaru, Sorin Dumitrescu, Zamfir Dumi-trescu, Florentina llea, Sorin llfoveanu, Doina Moisescu, Marin Rădulescu) a făcut evident caracterul de emancipare față de obișnuitele influențe de școală.

în această manifestare de un declarat nedidacti-cism, amprenta maestrului — bineînțeles, în afara acelui « savoir-faire », comun tuturor generațiilor care au învățat de la Corneliu Baba—, poate fi observată doar într-un mod indirect, cu atît mai profund, în seriozitatea și consecvența cu care intențiile prime sînt convertite în fapt pictural și în continuitatea unor soluții personale, ferite de fluctuațiile de modă.

Matura siguranță cu care depășesc tatonările începutului plasează evoluția unor expozanți mult deasupra nivelului promisiunilor. Ei sînt deja nume în pictura tinerilor (Cornel Antonescu, Ștefan Câlțea, Mihai Cismaru, Sorin Dumitrescu, Sorin llfoveanu).

Pe terenul atît de întins al « noii realități » — cum constată în cuvîntul de introducere al catalogului Corneliu Baba — eî îndreaptă o atenție preferențială spre bogăția tehnicii picturale.

«

Prima expoziție personală a luí loan Gânju (sala a-linderu), ce l-a adus o meritată și spectaculoasa afirmare, a ocazionat această discuție.

— S-a repetat pînă la a deveni loc comun că orice pictor se pictează pe sine. Ai transmis picturii tale semnele a ceea ce se numește — uneori cu prea multa ușurință — o « mitologie personală ». Incearca sa renunți, un moment, la obișnuita reticență a pictorului în fața cuvintelor și să traduci procesul de formare a tablourilor tale, în cuvinte.

— înțeleg lucrarea ca o sumă de probleme la care caut răspunsuri, adică nu un răspuns unic, fix. Pot reveni astfel asupra unei teme generale, realizînd cicluri. Am intenționat să sugerez lumea pe cale de a se face, supusă unui proces de formare, ieșind djntr-un haos al

timpurilor imemoriale, nu desprinzîndu-se cu ușurință, ci abstragîndu-se, mulțumită unui efort, avînd de întîmpinat o rezistență.

— Geneza formelor ca proces, ca dinamică, a spus Klee ...

— Da. Sînt prea puține lucruri nespuse încă. Am dorit ca aceste figuri cu atitudini dansante să transmită impresia de moment critic, nelipsit de confuzie, moment al neobișnuinței, al stîngăciei, tocmai de aceea și al purității. Am urmărit scoaterea acestei lumi din timpul concret, ce poate fi măsurat, și plasarea ei în timpul nedefinit, mitic, de fapt în atemporalitatea unui «a fost odată ca niciodată».

— S-a observat predilecția ta pentru insolitul unor armonii de « acord secret », în transcrierea acestei creații înțelese, cum am mai spus, ca geneză, ca devenire, care ar fi pentru tine rolul culorii?

— Evident, prevalează interesul pentru culoare. Caut o convergență a culorilor către «focare» de interes. Distribuirea culorii are și funcția de a recentra voitele asimetrii compoziționale.

— Ca să dăm o turnură de interviu discuției : cum ar arăta o istorie a picturii pentru folosința exclusiv personală?

— Vermeer, Velasquez, apoi Bonnard, Picasso — desenatorul; dintre români, Petrașcu.

— O bună parte a artei actuale se susține pe ideea perimării mijloacelor tradiționale. Ești pe deplin mulțumit de « bătrîna » pictură cu penelul pe o suprafață anumită sau ai dori să încerci și experiența unui «altceva»?

— Deocamdată, îmi sînt suficiente penelul, culorile, și suprafața, pictura bătrînă, cum ai spus cu ironie. Poate, cîndva, aș încerca să fac

penelul, culo-

tapiserie.

MIHAI DRIȘCU

Cadrul natural

torlel — i

Velcescu, uneori trimiteri prea Insistente la forme

Expoziția următoare - Adrian lonescu pe linia preocupărilor de artă optică șl de abstracție constructi-

un spațiu verde de pe Calea Vlc-a făcut un bun serviciu sculpturilor Corneliei organice. " ” J

rent, diafan, víseos; o prospețime în viziune impresi onlstă prin cîteva notabile inovații tehnologice*

Dumitru Guriță — în pictură, un tip de expresio nlsm; grafica — notații abstract-lirice șî desene figu ratlve libere.

- Adrian lonescu pe linia pre

vlstă. Un nedorit decalaj între datele intenționale și latura executorie, mai puțin îngrijită.

Letlțla Llnte-Oprlfan; grafica Monlcdl Mol· i — avînd

Expoziția de grup ·— pictură și grafică — deschisă pînă la sfîrșitul lunii martie a prezentat cîteva « fațete » din producția a patru artiste: Silvia Colfescu, Cornelia Dedu, Letlțla Llnte-Oprișan, Monica Moisescu. Intensitate a coloritului, în relație muzicală, expresionism abstract — Silvia Colfescu; continuare a bunel tradiții a picturii « după motiv »

■ ATENEUL TINERETULUI

Expoziția de grup

țete » din producția a patru artiste: Silvia Colfescu, Cornelia Dedu, Letlțla Llnte-Oprișan, Monica Moisescu. Intensitate a coloritului, în relație muzicală, expresionism abstract — Silvia Colfescu; continuare a bunel tradiții a picturii «după motiv » — Cornelia Deda; concizie

aplecată spre decorativ, dar și gestuallsm temperat — sescu — stadii pregătitoare pentru tapiserie capacitate de emblematlzare,
în prima Jumătate a lunii aprilie — o Interesantă expoziție de pictură șl grafică; George Flllpescu,Dumitru Guriță,
George Flllpescu — sub semnul abstracției materiei, urmărind nuanțări calitative: cristalin, transpa-
4*

RÉSUMÉ
LE SCULPTEUR ET SON MATÉRIAU
C’est sous le titre Bildhauer-tneorien im 20 Jahrhundert (Théories du XX-ème siècle concernant la sculpture) que le Pr. Eduard Trier, recteur de PAcadémie de Beaux-Arts de Düsseldorf et auteur de plusieurs ouvrages connus sur l’histoire et la théorie des arts, s’apprête à faire paraître aux éditions Gebr. Mann de Berlin Ouest, une nouvelle étude consacrée à la sculpture. L’article Le sculpteur et son matériau, que nous publions dans la traduction du critique d’art Eleonora Costesco, est un fragment abrégé extrait de l’étude dont nous parlions tout à l'heure. Le Pr. Trier a eu recours aux déclarations et professions de fol de nombreux artistes, et c’est sur ces bases qu’il a. entrepris d’analyser, en ces quelques pages, les rapports entre le créateur et son matériau, l’accord harmonieux des deux facteurs étant évidemment l’élément indispensable pour que l’œuvre d’art soit pleinement réussie. Voici, par exemple, l’opinion de Barbara Hepworth : « La compréhension des qualités du matériau et la signification des nouvelles formes vers les quelles II aboutit doivent être Intégrées dans un parfait équilibre ». Par ailleurs, l’analyse entreprise & travers l’expérience de toute la sculpture moderne (de Barlach à Oldenburg) a fait ressortir dos attitudes contradictoires —- depuis l’acceptation du primat,
voire l’idolatrlsation du matériau, et jusqu’à la révolte contre tout matériau traditionnel, et l’acceptation d’une variété indéfinie de structures matérielles utilisables (particulièrement celles en plastic) — par conséquent une très grande diversité d’attitudes de la part des créateurs, ayant des conséquences non seulement techniques, mais encore, et surtout, d’ordre esthétique. Les ayant passées en revue, l’auteur s’est permis de souligner un bon nombre de position-programmes, comme par exemple: le rôle déterminant du matériau (« Le matériau est le fondement émotionnel de toute sculpture ; c’est lui qui donne l’accent de fonds en déterminant les frontières de l’effet esthétique » — Naum Gabo) ; la primordialité du modelage (« La terre glaise ne possède en soi ni beauté ni expression propre. Elle s’adapte parfaitement à mes tâtonnements et c’est, pour moi, la seule matière proprement dite plastique » — Alicia Penalba) ; le détachement de l’acte réellement créateur vis-à-vis du matériau de base, ce qui donne à l’œuvre le caractère d’art conceptuel (Donald Judd) ; la synthèse entre le respect dû au matériau d’une part, et les vertus du modelage d’autre part (Henry Moore). Le Pr. Trier tient à souligner «qu’en dépit des conceptions très divergentes concernant la valeur et le rôle des matériaux, Il est une chose où les artistes tombent généralement d’accord, et c’est lorsqu’ils reconnaissent sans exception l’importance décisive de la parfaite maîtrise du matériau au moyen d’une connaissance approfondie du métier et de ses techniques », Pour conclure, l’auteur tient à souligner que le public d’art est finalement appelé à se prononcer non pas sur l’attitude qu’a eue le créateur, mais sur les valeurs finales de son œuvre.

PETRAȘCO, POÈTE DU MONDE MINÉRAL

Deux décennies se sont écoulées depuis la mort du peintre Gheorghe Petrașco (1872– 1949), dont la personnalité artistique, l'une des plus marquantes de l'École roumaine, fut appréciée par des critiques d'art notoires comme Lionello
Venturi.

Occasionné par cette commémoration, l'article du critique Vasile Florea relève l'une des caractéristiques de Part de Petrașco, celle qui permet de reconnaître entre toutes
et sans confusion possible une toile de Petrașco : « son apparentement au monde mirifique du cristal », son appétence pour le « monde minéral ». Loin d'être l'unique critère distinctif, cette caractéristique représente pourtant l'une des qualités fondamentales de sa peinture et elle ne doit pas être attribuée aux simples procédés extérieurs de facture; elle implique la vision du peintre, avec son penchant pour certains motifs spécifiques, son coloris, bref, avec toute une suite d'éléments qui constituent le charme Indicible d'un tableau de Petrașco. Les fleurs, le ciel» l'eau, les arbres, les murs, les hommes, tout absolument, se transforme sous la main de Petrașco en un monde minéral. Tout se convertit en une matière, toujours la même, toujours dense et vibrante. De même que le merveilleux Liquor silicium à l'aide du quel les alchimistes du moyen-âge rêvaient de transformer les métaux en or, ce sorcier transforme en pierres précieuses tout ce qu'il toucha de son regard» de son Imagination.

LES DOUTES ET LES CERTITUDES D'UN PEINTRE

L'entretien de notre rédacteur en chef Anatole Mân-
dresco avec le peintre Vasile Varga aborde quelques problèmes épineux de notre époque: le rapport art-réalité, le problème de l'art dans la civilisation technologique, la tendance à dépoétiser Part, etc. Il représente, au fond, la profession de fol d'un peintre qui pratique un art essentiellement rattaché au système figuratif traditionnel, mais qui, face aux métamorphoses de l'art plastique contemporain, témoigne d'un esprit ouvert et exempt de préjugés. En cherchant à expliquer à la fois son attachement à la nature
– qui est profond – et la survivance, dans cette époque de la civilisation technologique, d'un art dont le domaine d'investigation continue d'être la nature, – Vasile Varga donne une réponse significative: « De nos Jours on rencontre de plus en plus rarement de peinture qui se réfère à la nature et qui soit en même temps d'une qualité artistique remarquable ... Si elle existe encore
– outre les naïfs – c'est que l'investigation formelle ne représente pas pour tous les peintres un but en-soi ». Pour nombre d'entre eux la peinture est une activité d'un tout autre ordre, une activité que Varga place dans la zone des grandes révélations subjectives. Il constate aussi que malgré les découvertes scientifiques et la révolution technique, la réalité de la nature demeure tout aussi mystérieuse qu'au paravano « De nos Jours l'homme n'en est pour autant pas préparé à répondre aux questions fondamentales qu'U se pose depuis longtemps ... Bien au contraire» les multiples certitudes fournies par la science et la technique rendent l'homme contemporain moins apte à accéder aux grandes révélations subjectives ». Or, Il semble que pour Vasile Varga, Justement cette révélation constitue la raison d'être de l'art.

СОДЕРЖАНИЕ

Couverture I; FLORICA FĂRCAȘU: Coller d'argent I
Couverture II; Musée d'Art de la République, Intérieur de la Galerie Nationale
Couverture IV: TROFIN BRÂNZĂ: L'Avenir - nflcho
Hn нерпой странице обложки: ФЛОРИДА ФЭРКАШУ: Ожерелье I — юпелиріiые изделия, серебро. '
Ин нтороП странице обложки: Музей искусств Республики — Націю-iшлытя галерея, интерьер»
На четвертой странице обложки: ТР0Ф1Щ ВРЫНЗЭ: Бутацее — плакат.

Мафа revistei; ConMuntín Mille 5-7-9, telefon 13.75.61 · inamente; Ici 204 pe 12 Inni, Ici 102 pe 6 luni · Tiporu
40541
A dm ini struț hi: Uniunea Artiștilor Plastici, întreprinderea Poligrafică «Arta Grafică ».
Calea Victoriei 155, telefon Calea Șerban Vodă 113 1)5.
16,35.01
București
Lei 15